GEORGES DUBY

ARTE Y SOCIEDAD EN LA EDAD MEDIA



GEORGES DUBY

ARTE Y SOCIEDAD EN LA EDAD MEDIA

Traducción de Fernando Villaverde

taurus historia

Título original: *Art et société au Moyen Âge*
© Éditions du Seuil, 1995 y 1997.
© De la traducción: Fernando Villaverde
La primera edición de este libro apareció en la obra titulada *Histoire Artistique de l'Europe. Tome I: Le Moyen Âge*
© De esta edición:
Santillana Ediciones Generales, S. L., 2011
Torrelaguna, 60. 28043 Madrid
Teléfono 91 744 90 60
Telefax 91 744 92 24
www.taurus.santillana.es



Imagen de cubierta: *Bonifacio VIII inaugura el primer jubileo desde la Loggia delle Bendizioni del Palacio Laterano*. Milán, Biblioteca Ambrosiana. © 2011. Photo Scala, Florencia

ISBN: 978-84-306-0819-5
Dep. Legal: M-2335-2011

Printed in Spain - Impreso en España
Gráficas Rogar S. A.
Navalcarnero, Madrid.

Índice

Introducción

Europa se formó a lo largo de los diez siglos de que trata este libro. Se fortaleció, se enriqueció, y fue entonces cuando nació y se desarrolló un arte propiamente europeo. Admiramos lo que queda de ese arte. Sin embargo, no vemos sus formas con los mismos ojos con los que se vieron por primera vez. Para nosotros son obras de arte, y no esperamos de ellas, como tampoco de las actuales, más que un placer estético. Para los hombres de la época, esos monumentos, esos objetos, esas imágenes eran ante todo funcionales. Servían para algo. En una sociedad muy jerarquizada, que atribuía a lo invisible la misma realidad que a lo visible, y una fuerza aún mayor, y que no concebía que la muerte pusiera fin al destino individual, desempeñaban tres funciones principales.

Eran en su mayor parte presentes que se ofrecían a Dios en alabanza y acción de gracias, y para obtener como contrapartida su indulgencia y sus favores. Podían ser también ofrendas a los santos protectores, a los difuntos. Lo esencial de la creación artística se desarrolló en esa época en torno al altar, al oratorio, al sepulcro. Esa función de sacrificio justificaba que se dedicara al

ornamento de tales lugares una gran parte de las riquezas producidas por el trabajo humano. Nadie lo ponía en duda, ni siquiera los cristianos que se despojaban de todo para vivir en la pobreza de los discípulos de Jesús: Francisco de Asís decía que las iglesias debían estar excelentemente decoradas, pues albergaban el cuerpo de Cristo; las quería gloriosas, engalanadas. De esa función de sacrificio emana, por tanto, lo que hoy nos «llega» de esas formas, su belleza. Nada era demasiado bello cuando se iba a colocar bajo la mirada del Todopoderoso. Y para agradarle había que emplear los materiales más puros, los más suntuosos, y trabajarlos con lo mejor de la inteligencia, la sensibilidad y la habilidad humanas.

También para la mayoría, esos monumentos, esos objetos y esas imágenes eran mediadores que favorecían la comunicación con el más allá. Querían ser un reflejo de ese otro mundo, una aproximación a él. Su propósito era hacerlo presente aquí abajo, hacerlo visible, ya fuera la persona de Cristo, las de los ángeles o la de la Jerusalén celestial. Estaban allí para fijar el desarrollo de los ritos litúrgicos en una correspondencia más estrecha con las perfecciones del más allá, para ayudar a los eruditos a discernir, bajo el velo de las apariencias, las intenciones divinas, para guiar la meditación de los devotos, para conducir su espíritu *per visibilia ad invisibilia,* como dice San Pablo. Condescendientes, los estudiosos les atribuían, además, una función pedagógica más vulgar. Debían mostrar a los iletrados lo que éstos tenían que creer. En 1025, el sínodo de Arrás autorizó que se pintaran imágenes para instrucción de los ignorantes. Cien años después, Bernardo de Claraval (que sin embargo no era un hombre

predominantemente visual: invitaba más bien a sus hermanos a que, en las tinieblas de la noche, se mantuvieran a la escucha de lo incognoscible: «¿Por qué esforzarnos por ver? Hay que prestar oídos») instaba a los obispos a «excitar mediante imágenes sensibles la devoción carnal del pueblo, pues no pueden hacerlo mediante imágenes espirituales».

Por último —tercera función, próxima a la primera—, la obra de arte era una afirmación de autoridad. Celebraba el poder de Dios, celebraba el de sus servidores, el de los caudillos militares, el de los ricos. Realzaba ese poder. Al mismo tiempo que lo ponía de manifiesto, lo justificaba. Por eso los poderosos de este mundo dedicaban a su gloria personal lo que no sacrificaban a la gloria de Dios: querían erigir en torno a su persona un decorado que les distinguiera de la gente ordinaria, encargaban objetos bellos que distribuían con magnificencia a su alrededor como signo de su opulencia y para atraerse lealtades. Por eso, en sus formas mayores, y en esta época como en cualquier otra, la creación artística se desarrolló en los lugares en que se concentraban el poder y los beneficios del poder.

Como la obra de arte era en primer lugar un objeto útil, aquella sociedad no distinguía, hasta llegar casi al siglo XV, entre artista y artesano. En ambos se veía al mero ejecutor de un encargo, al que recibía de un «señor», sacerdote o príncipe, el proyecto de la obra. La autoridad eclesiástica insistía en que no era al pintor a quien correspondía inventar las imágenes; la Iglesia las había construido y transmitido; al pintor le incumbía únicamente poner en práctica el *ars*, es decir, los procedimientos técnicos que permiten fabricarlas correc-

tamente; eran los prelados quienes decidían su «ordenación», o sea, el asunto, las figuras y su disposición.

No obstante, durante el milenio que nos ocupa las cosas no cesaron de cambiar en esa Europa incipiente, y en algunos momentos tan deprisa como lo hacen en la actualidad. Esos cambios, que afectaban a las relaciones sociales y a los diversos componentes de la formación cultural, modificaron las condiciones de la creación artística. Los focos de poder se desplazaron, y al tiempo que volvía poco a poco el «pensamiento salvaje», al tiempo que se reducía la influencia de los clérigos, iba cobrando más fuerza la tercera de las funciones de la obra artística. Ésa es la razón por la que, en la mentalidad de los contemporáneos, se fue reforzando insensiblemente el elemento del edificio, el objeto o la imagen que no era funcional sino mera fuente de placer.

Como es evidente, en las páginas que siguen no se trata de explicar la evolución de las formas artísticas mediante la de las estructuras materiales y culturales de la sociedad. Lo que pretendemos es ponerlas en paralelo, para contribuir a una mejor comprensión de una y otra.



SIGLOS V-X

La tradición sitúa en el siglo v el paso de la Antigüedad a la Edad Media. En esos momentos, Europa no existe. Casi todo lo que el historiador puede conocer se sigue ordenando en torno al Mediterráneo, en el marco del Imperio romano. No obstante, iniciado mucho tiempo atrás, un movimiento tiende a desarticular ese marco. La parte griega del Imperio se va apartando poco a poco de la parte latina. En el Este se halla efectivamente toda la vitalidad, la riqueza, la fuerza, y la civilización antigua prosigue allí su historia sin rupturas. Al mismo tiempo se disgrega en el Oeste, que ocupa desde siempre una posición de debilidad y cuya ruina precipitan las migraciones de pueblos germánicos. Se instala en ese flanco el desorden, que se mantiene durante tres siglos en los que se combinan los ingredientes de una civilización nueva. De un arte nuevo.

El propio Occidente está constituido por dos partes. Una, la meridional, está romanizada. En las provincias en las que la huella de Roma no es tan profunda resurgen más o menos las costumbres autóctonas, antes sofocadas por la colonización imperial. No obstante, por doquier se mantienen las ciudades. Es verdad que van

siendo cada vez menos numerosas a medida que nos alejamos del Mediterráneo, pero están conectadas entre sí por una red de vías indestructibles, de un extremo al otro del Imperio, en una estrecha comunidad cultural. Esas ciudades se despueblan. Poco a poco, los dirigentes las van abandonando, instalándose en las residencias que poseen en el campo. Se conservan, sin embargo, vivas, imponentes, con sus murallas, sus puertas solemnes, sus monumentos pétreos, las estatuas, las fuentes, las termas, el anfiteatro, el foro en el que se tratan los asuntos públicos, las escuelas en las que se forman los oradores, las colonias de traficantes orientales que manejan la moneda de oro y que saben aún cómo obtener el papiro, las especias, las galas importadas de Oriente, y, en las vastas necrópolis que se extienden extramuros, los mausoleos y los sarcófagos de los acaudalados, cubiertos de esculturas. Todas esas ciudades se vuelven hacia Roma, que es su modelo. Roma, la urbe inmensa, apostada en el límite mismo que separa la latinidad del helenismo, una Roma en gran parte helenizada pero orgullosa de su pasada grandeza, una Roma que, apoyándose en esa memoria, en el recuerdo de San Pedro, de San Pablo, de todos los mártires cuyas sepulturas guarda, lucha con todas sus fuerzas para contener los avances de Constantinopla, la nueva Roma.

En el Norte, en el Oeste, entre las landas y los bosques en los que jamás penetraron las legiones, viven las tribus «bárbaras». Son poblaciones dispersas, seminómadas, de cazadores, de criadores de cerdos y de guerreros, y tienen unas costumbres muy distintas, unas creencias muy distintas. También su arte es diferente: no es el arte de la piedra, sino el del metal, los abalorios

de vidrio, el bordado. No hay monumentos, sino objetos que se trasladan, armas, y las joyas, los amuletos con los que se engalanan los jefes en vida y que luego se depositan junto a su cuerpo en la tumba. No hay relieve, sino labor de cincel. Es una decoración abstracta, signos mágicos entrelazados en los que a veces se insertan las formas estilizadas del animal y de la figura humana. Como han bordeado en sus desplazamientos los territorios helenizados, algunos de esos pueblos han recibido el Evangelio. Son ellos, conducidos por sus reyes, los primeros en abalanzarse sobre el Imperio de Occidente, los primeros en tomar el poder. Les siguen otros pueblos, paganos ahora, los cuales, al adentrarse más allá de las antiguas fronteras, borran en los territorios que ocupan las huellas demasiado discretas de la presencia de Roma. Es posible distinguir hasta dónde se impuso la cultura «bárbara», en esas horas agitadas, sobre la cultura romana, hasta dónde la anegó: marca los límites de ese avance la nítida línea, de extraña estabilidad, que separa en la Europa actual la zona lingüística romance de la de otras lenguas.

Las dos culturas no tienen el mismo peso. La más robusta, con mucho, que es la del Sur, recobra aún vigor en el siglo VI gracias a las empresas impulsadas desde Oriente por el emperador Justiniano. Éste logra rechazar momentáneamente a las monarquías germánicas. Sus tropas ocupan de nuevo Italia. En Roma, a lo largo del Adriático, en Rávena, se erigirán en signo de victoria, como emblemas de una reconquista cultural, majestuosos edificios que muestran en qué se ha convertido entonces el arte antiguo bajo la influencia del pensamiento de Plotino y de una espiritualidad que, negando la sombra como una de las manifestaciones

de la materia, condena la profundidad y, en consecuencia, el bulto redondo, invita a aplanar las imágenes en el espejeo de los mosaicos. Este injerto es oportuno. Sin él, sin la presencia de las formas que entonces se implantan en los bordes orientales de la latinidad, es posible que las tradiciones clásicas no hubieran resistido con tanta firmeza a la erosión.

Pero las guerras habían causado también grandes daños, y dos accidentes iban a debilitar la cultura meridional frente a la de los «bárbaros». La peste en primer lugar, que hizo estragos brutales durante la segunda mitad del siglo VI y siguió rebrotando periódicamente, con nuevas sacudidas, hasta mediados del siglo VIII. Propagándose a lo largo de las riberas y los caminos, la epidemia afectó principalmente a las ciudades, es decir, a los puntos de anclaje de las tradiciones antiguas. Se libraron en cambio las zonas rurales, y parece que por completo el norte de la Galia y Germania. Por otro lado, en gran parte de las regiones meridionales dominaba la civilización islámica. Los musulmanes ocuparon el Magreb, casi toda la Península ibérica y la Galia Narbonense; las comunicaciones marítimas con Oriente se interrumpieron; a partir del 670, el papiro ya no llegaba a los puertos de Provenza. La peste y las conquistas árabes se conjugaron así para esbozar la forma de la futura Europa, desplazando hacia el interior del continente los puntos fuertes del poder político y hacia las orillas del mar del Norte las corrientes de intercambio más activas. Esos mismos desplazamientos precipitaron la decadencia de las ciudades romanas de Occidente; los vástagos de las grandes familias senatoriales coincidían, en el entorno de los reyes, con los jefes de las bandas bárbaras; la fuerza de esa aristocracia mixta

se dejó sentir sobre el pueblo campesino y, en un mundo ruralizado, acentuó el ascendiente de las formas germánicas de pensar, de comportarse y de tratar la imagen.

La cultura romana conservaba, no obstante, su atractivo. Fascinaba a los invasores. Era para alzarse al nivel de esa cultura, para participar en esa especie de felicidad que creían compartida por los ciudadanos romanos, por lo que los germanos habían franqueado las fronteras, por lo que sus jefes, ahora con el poder en sus manos, se adornaban con naturalidad con el título de cónsules, por lo que residían en las ciudades, por lo que favorecían, como Teodorico, el florecimiento de las letras latinas, por lo que se sumergían con sus compañeros, como Clodoveo, en las aguas del bautismo. No tenían más que un único deseo, el de integrarse. Y para integrarse de verdad tenían que hacerse cristianos.

Efectivamente, lo que de más duradero había en la cultura romana —y en el arte antiguo— sobrevivía conservado en el seno de la Iglesia cristiana, de la Iglesia latina, la que no había caído en desviaciones heréticas y veneraba en el obispo de Roma al sucesor de San Pedro. Cuando, en los umbrales del siglo IV, y por decisión del emperador Constantino, la Iglesia dejó de ser una secta clandestina, sospechosa y de tarde en tarde perseguida, cuando se convirtió en una institución oficial del Imperio, se introdujo enseguida en los altos niveles del poder establecido, adquiriendo una posición dominante, calcando su jerarquía de la de la administración imperial. En cada ciudad, el obispo asumió a partir de ese momento las responsabilidades cívicas esenciales, alzando sus propias armas, intelectuales y espirituales, frente a las de los hombres de la guerra. Triun-

fante, la Iglesia se apropió de todo el legado cultural de la antigua Roma. Ocupó la escuela, pilar básico del sistema educativo en el que se preparaba a la élite ciudadana en el uso de la palabra pública. Hizo lo posible para proteger mal que bien del contagio de las lenguas rústicas al buen latín, el que empleara San Jerónimo para traducir la Biblia. Como los magistrados evergetes cuyo lugar habían ocupado, los obispos, durante mucho tiempo pertenecientes todos a las grandes familias romanas, se esforzaban por realzar, mediante la pompa de las liturgias, la música y las artes visuales, la gloria de su ciudad y la de su magisterio.

Prosiguiendo la empresa de magnificencia inaugurada en la época constantiniana, cuando el emperador había ordenado que se erigiera un suntuoso decorado monumental para las ceremonias de un culto al que se había hecho adepto y que él sostenía en su propio interés político, los obispos construían. Ampliaban los edificios que quedaban en pie, levantaban otros nuevos, a veces en el mismo foro, en el emplazamiento de templos dedicados a falsos dioses, reutilizando sus elementos estructurales con plena fidelidad a las tradiciones clásicas. Tomando por modelo las salas en las que los magistrados impartían justicia en nombre del soberano, construían basílicas, largas naves que estaban flanqueadas por galerías y que desembocaban en el ábside, con la silla episcopal. A semejanza de los monumentos funerarios, como el que Constantino había hecho erigir en Jerusalén para albergar el Santo Sepulcro, construían baptisterios de planta centralizada en torno al octógono de la piscina, símbolo de la transición de lo terrenal a lo celestial, de lo material a lo espiritual. Los prelados ponían especial interés en adornar esos luga-

res de conversión, de reproducción periódica de una sociedad nueva, lugares de integración. El baptisterio era así el emblema resplandeciente de la victoria del cristianismo.

Por su propia naturaleza, las religiones monoteístas son iconófobas: al Dios único no se le representa. Su presencia se señala mediante signos. Monoteísta, el cristianismo debía librar además un combate encarnizado para extirpar las religiones rivales; los obispos de la Alta Edad Media, los que destruían las efigies de los dioses antiguos, desconfiaban de las estatuas. Y también la cultura «bárbara», que ganaba terreno sin cesar, rechazaba la representación figurativa. La gran escultura monumental se fue así borrando, y durante siglos. No obstante, en los monumentos que construían, los dirigentes de la Iglesia cristiana sí colocaban figuras de hombres y mujeres. En efecto, al igual que el Imperio al que había sustituido, la institución eclesiástica no podía dejar de manifestar su autoridad a la plebe ante la que quería presentarse, ni de mostrársela mediante imágenes persuasivas. Debía también difundir su doctrina. Y el papa San Gregorio, en los albores del siglo VII, estaba convencido de que lo que se les enseñaba a los letrados mediante el texto se les enseñaba a los que no sabían leer mediante la imagen. Por último y sobre todo, el Dios de los cristianos se había hecho hombre, había tomado un cuerpo de hombre, un rostro de hombre. Por tanto, se le podía representar. Su imagen será en adelante mediadora, como lo es el propio Dios encarnado. El signo que es la imagen se convierte, en el sentido primero del término, en un «sacramento», un medio de unión entre la persona divina y la persona humana. Así se explica que sobreviviera en Occidente,

al igual que la retórica y la arquitectura en piedra, el arte figurativo de la Antigüedad mediterránea. No obstante, tendió a retirarse a las cercanías de las tumbas. Tal es al menos lo que hoy nos parece: la mayor parte del arte de la Alta Edad Media ha desaparecido; y la impresión sepulcral que suscita lo que queda de él, ¿no se debe acaso a que casi todos esos vestigios han sido exhumados por la arqueología? En cualquier caso, hay una cosa segura: la cultura de las ciudades romanas en su última evolución, las culturas autóctonas de base y las culturas bárbaras importadas no confluyeron en ningún sitio tanto como en el culto de los muertos, y de unos muertos concretos, los santos. Los restos de aquellos héroes del cristianismo victorioso, que seguían viviendo en el otro mundo, descansaban en aquel suelo. Mediante sus reliquias era posible acercarse a ellos, servirles, instarles por ese mismo servicio a que ayudaran a sus devotos, a que intercedieran en su favor. El sentimiento religioso, fervoroso, hallaba mejor acogida en los hipogeos que en las frías arquitecturas de las basílicas, y era allí donde se prefería instalar las *imagines*, es decir, los espectros, las representaciones fantasmales de los poderes tutelares. En esos lugares se observa asimismo la implacable retirada de la figuración ilusionista, proceso acelerado por el desplazamiento de las sedes de poder hacia el Norte, lejos de los orígenes mediterráneos, y también por los avances de la evangelización más allá de los antiguos límites del Imperio.

El cristianismo había penetrado en Irlanda a mediados del siglo v. Ciento cincuenta años después, el papa San Gregorio se empeñó en la conversión de Inglaterra.

Gracias a esa iniciativa pontificia se estableció a través del continente, entre Gran Bretaña y Roma, una conexión que fue uno de los principales ejes de la construcción europea. En aquellas islas en las que se había borrado por completo la cultura romana, los evangelizadores la implantaron de nuevo. Llegaron con sus libros. Eran libros escritos en latín clásico. Para utilizarlos, los recién convertidos que se hacían monjes o sacerdotes tuvieron que aprender ese latín como lengua extranjera, lo que obligó a trasplantar los métodos escolares con que en Roma se enseñaba la corrección lingüística. En las regiones en las que, a diferencia de la Galia, el pueblo no hablaba una versión bastarda, el latín conservó su pureza. Esos libros se copiaron una y otra vez. En algunos de ellos estaban pintadas figuras humanas. Los copistas imitaron esas figuras. Las interpretaron a su manera, tratando de adaptarlas a las abstracciones del arte autóctono.

En esos países sin centros urbanos, las instituciones de la Iglesia tenían su sede en el monasterio. Allí estaban los libros, la escuela, las imágenes, todos los reflejos de la cultura romana. Desde los desiertos del Oriente mediterráneo, el monaquismo se introdujo en Irlanda bajo formas hoscas, ascéticas y errabundas. Monjes viajeros las difundieron por la Galia a comienzos del siglo VII. Pero simultáneamente los misioneros enviados por Roma fundaban en Inglaterra monasterios que se gobernaban por una regla muy distinta, la que Benito de Nursia había establecido en la Italia central y la que el papa Gregorio había introducido en su propia casa romana. Fue esa fórmula la que se impuso en toda Europa. Su éxito se debió a que respondía perfectamente a las expectativas de la alta sociedad. Pues

los monasterios benedictinos se parecían a las grandes casas aristocráticas, erigidas en amplios dominios explotados por trabajadores dependientes. Eran centros ricos, arraigados en la prosperidad rural, y, como en las *villae* rústicas a las que se había retirado la nobleza senatorial, se mantenía en ellos el recuerdo de la ciudad abandonada. El monasterio benedictino era su réplica en pequeño, cerrado sobre sí mismo pero provisto de todas las comodidades, fuentes, termas, un conjunto de edificaciones sólidas organizadas en torno a un espacio central, el claustro, con pórticos adornados con capiteles parecidos a los del foro.

Los hombres que allí se instalaban, apartados del mundo, habían renunciado a la propiedad personal y al trato con mujeres. Constituían una fraternidad dirigida por el abad, su padre, al que habían elegido. Escudándose como guerreros en su fortaleza, combatiendo paso a paso contra las fuerzas del mal, bien equipados, alimentados en abundancia para tener más arrojo, su función consistía en cantar la gloria de Dios a todas las horas del día y de la noche. Oraban por el pueblo. Recogían las gracias para él. Entre el pueblo y el poder divino, entre el pueblo y los santos cuyas reliquias se conservaban en la abadía, aquellos hombres puros, disciplinados, instruidos, desempeñaban el papel de intermediarios oficiales, lo que a aquellos adalides de la fe les valía ser recompensados por abundantes ofrendas y ostentar, en el seno de una sociedad preocupada por su salvación, un poder considerable. Sobre todo el poder de creación, que poco a poco se alejaba de las ciudades abandonadas, empobrecidas y asoladas por la peste. De manera insensible, el poder, y el deber, de consagrar a Dios las riquezas del mundo pasaron a ma-

nos de los benedictinos. Éstos lo asumieron con naturalidad, pues engalanar el santuario les parecía el complemento necesario de la salmodia. Promotores de la obra artística, se mostraron como fieles conservadores de las antiguas tradiciones. En su monasterio, así, hallaban el asilo más seguro aquellas defensas erigidas frente a la creciente corrupción del mundo, el sistema escolar, adaptado a la búsqueda silenciosa de una perfección espiritual, los libros, el buen latín y todo lo que quedaba de la estética clásica. De ese modo, en los siglos VII y VIII se sembraban, en el seno del monaquismo benedictino, señorial y letrado, las simientes de todos los renacimientos futuros.

Los más activos artífices de la génesis de Europa —y del arte europeo— salieron en esa época de las abadías anglosajonas. La regla de San Benito había sido objeto allí de algunos retoques, que atenuaban la estricta obligación de mantenerse estables. Aquellos monjes querían proseguir la obra de evangelización y, como antaño los irlandeses, muchos de ellos se trasladaron al continente, entre las marismas de las bocas del Rin y por los bosques de Germania, para convertir a las poblaciones aún paganas. Esas etnias belicosas y dadas al pillaje eran una amenaza para el pueblo de los francos, cuyos señores sabían perfectamente que les costaría menos someterlas si estaban cristianizadas. Apoyaron por ello a los misioneros. Los monjes les convencieron de que la Iglesia franca, corrompida, debía ser reformada. Se encargaron de sacarla de la barbarie, empezando por las abadías, en las que reinstauraron para ello el aprendizaje de las artes liberales, que juzgaban indispen-

sable para todo el que quisiera comprender el latín de los textos sagrados. Embalsamado durante decenios en las islas, el legado del clasicismo romano volvió así a la Galia. Y lo que de él aún sobrevivía en ese país cobró de nuevo una gran pujanza.

Por tradición, los benedictinos de Inglaterra tenían una estrecha vinculación con Roma. Mediaron para anudar la alianza entre el papado y los dirigentes de Austrasia, la provincia franca menos evolucionada pero también la más viva, escenario de una fecunda fusión entre las tradiciones galorromanas y las de los pueblos germánicos. El papa necesitaba un apoyo militar para hacer frente a los lombardos. En el 754 fue a Saint-Denis, en Francia, a coronar como rey de los francos a Pipino, mayordomo de palacio de Austrasia. Tres años antes, Bonifacio, el monje anglosajón, ahora obispo de Maguncia, que dirigía la reforma eclesiástica y la conversión de los germanos, había ungido por vez primera el cuerpo de Pipino con el santo óleo, vehículo de la gracia divina. Lo necesitaba: los soberanos merovingios a quienes Pipino sucedía descendían en línea directa de los dioses del panteón germánico y tenían de ellos sus carismas. Usurpador, también el nuevo rey debía ser penetrado por un poder sobrenatural. Y así se hizo conforme a los ritos que describía el Antiguo Testamento y que se aplicaban a los obispos. Esos gestos, esas palabras hicieron de él el ungido del Señor, el elegido del Dios de los cristianos. En esa doble consagración podría fecharse el nacimiento de Europa. Pues ¿no están ahí, asociados a ese acto político, los principales actores de la construcción europea, el poder pontificio, los caudillos dueños de la Galia, los renovadores anglosajones de la institución eclesiástica, los evangelizado-

res de Germania con su arzobispo Bonifacio? En cualquier caso, en la historia del arte europeo la coronación sagrada, la consagración, es un hecho capital. Consagrados como ellos, los reyes se sentirían a partir de entonces compañeros de los obispos. Tenían conciencia de pertenecer a la Iglesia en la mitad de su persona, lo cual les obligaba a poner toda su fuerza al servicio de Dios. A glorificarle, y por tanto a participar directamente en la creación artística, no ya al modo de los «bárbaros» sino tratando de hacer fructificar el legado de la cultura romana del que la Iglesia era depositaria.

Además, la consagración conducía directamente a la restauración del Imperio de Occidente. Bajo la nueva dinastía se restablecía en la Galia una especie de orden. Hacía un siglo que la peste había cesado de hacer estragos. Las lagunas que había dejado en la población se iban cubriendo. Un clima más clemente favorecía el desarrollo de la agricultura. Tras Pipino, su hijo Carlomagno había ido a combatir por el papa a Italia, se había hecho aclamar como rey de los lombardos, había llevado a sus ejércitos más allá de los Pirineos, inaugurando la reconquista cristiana de la España islamizada. En una expansión constante, el poder del rey de los francos abarcaba ahora casi toda la cristiandad latina. ¿No había llegado el momento de agrupar a ésta bajo la autoridad de una única cabeza que la guiara hacia la salvación junto al sucesor de San Pedro? ¿De hacer realidad el sueño de la resurrección de la Roma imperial y cristiana? El clero romano estaba convencido de ello, y trató de convencer a Carlomagno. Aquel hombre tosco, que gustaba sobre todo de combatir, cazar y bañarse en aguas tibias, se dejó coronar y saludar con el nombre de Augusto, en la basílica pontificia, el día de Navi-

dad del año 800. Se le persuadió de que, convertido en heredero de Constantino, debía asumir las mismas responsabilidades que aquél con respecto a la Iglesia y a la cultura romana. Y empezó así, como había hecho el primero de los emperadores cristianos, a construir y decorar edificios de piedra.

Había visto los de Rávena y Roma, que eran para él la imagen más convincente, y la más moderna, de un imperio cristianizado y vivo. Cuando decidió fundar en el país de sus ancestros su propia capital, los maestros de obras a los que encargó en Aquisgrán que erigieran la capilla en la que, al modo del emperador del Oriente, presidiría desde lo alto de la tribuna las ceremonias de alabanza, se inspiraron con toda lógica en San Vital y en el Panteón. Hizo traer de Roma algunos bronces, y en la corte que poco a poco se fue formando en torno a su persona, en la que él mismo y sus comensales se afanaban en hablar, en conversar, en comportarse como habían visto que se hacía en el entorno del papa, se inició con timidez el primero de los renacimientos que se sucederían a lo largo de toda la Edad Media.

Ese renacimiento se reafirmó, tras la muerte de Carlomagno, durante el reinado de su hijo, cuando en una segunda fase la empresa de reforma eclesiástica se extendió de las abadías a los obispados. Y alcanzó luego su pleno desarrollo en la tercera generación, en torno a Carlos el Calvo, rey de los francos occidentales. La Galia noroccidental era, en efecto, la más fértil de las regiones dominadas por los francos; sobrevivían en ella restos claros de las tradiciones antiguas; y la penetraban vivificantes aportaciones procedentes de las orillas del Rin y de las islas Británicas. Fue en esa zona, entre

Reims, Compiégne y Orleans, donde llegó a su plenitud el renacimiento que denominamos carolingio. Sus artífices fueron los hijos de la aristocracia del Imperio, que, formados en los grandes monasterios e instalados después en una sede episcopal, mandaban que se copiaran en las bibliotecas italianas lo que no se había perdido de la literatura latina clásica, salvándola in extremis de la destrucción total. Amigos todos, esos hombres formaban un grupo homogéneo, unidos por constantes intercambios epistolares y por ese deber que les obligaba a verse periódicamente en las asambleas convocadas por el soberano. Alimentaban el mismo designio: volver a la edad de oro, hacer revivir los esplendores de Roma. En la ciudad, donde estaban establecidos, continuando lo iniciado en el Bajo Imperio por sus predecesores, multiplicaron los edificios en torno a la iglesia matriz. Ordenaron reconstruir las basílicas suburbanas. Como de esos edificios apenas queda algo más que los basamentos que desentierran los arqueólogos, el gran arte de esta época no parece monumental, sino que sigue aplicándose, como antaño entre las tribus germánicas, a pequeños objetos portátiles. Son signos, ornatos del poder. Los encargaban los obispos y los abades de los grandes monasterios, en oro, en metales nobles, en vidrio, en materiales muy preciosos en los que parecía condensarse toda la riqueza de la tierra, y se los encargaban a muy diestros artesanos a los que mantenían en su casa y que se prestaban entre ellos. Procedentes de esos talleres domésticos, esas obras circulaban brevemente, como obsequios y contraobsequios, en el entorno muy limitado de los amigos del príncipe para acabar después, junto a los relicarios, en el tesoro de un gran santuario.

Toda la búsqueda de perfección formal parece conducir entonces al libro. A esos libros que, protegidos por el respeto que suscita su belleza, conservamos en buen número. Para un cristianismo que, en sus formas más depuradas, era ante todo ceremonial, cuestión de ritos y declamaciones, el libro merecía ciertamente ese tratamiento privilegiado, pues encerraba, como un tabernáculo, la parte esencial de lo sagrado presente en este mundo: el Verbo, las palabras, esas palabras de un latín preservado de la degeneración mediante el cual se establecía la conexión más directa entre esos hombres y su Dios, y que están ahí, ante nosotros, en pergamino, caligrafiadas en una escritura de extraordinaria claridad creada por los instruidos del palacio de Carlomagno a partir de los manuscritos antiguos que admiraban, una escritura que se extendió por toda Europa y cuyos caracteres son aún los de nuestra imprenta. El arte del libro es un arte privado, confidencial, libre por tanto, abierto a las audacias de la innovación. Fue en esos objetos que estaban reservados al uso de los sacerdotes más ilustrados y que se guardaban cerca de los altares, lejos de las miradas del pueblo, donde resurgieron con más vigor formas procedentes de la Antigüedad pagana largamente relegadas por miedo a que favorecieran el retorno de erróneas creencias. A los que labraban el marfil, responsables con los orfebres de la encuadernación, el estuche precioso donde se guardaba la palabra divina, se les invitaba a que tomaran como modelo las obras de sus predecesores de la época constantiniana que coleccionaban sus señores. Reaparece así el relieve, verdadera escultura que representa de nuevo el cuerpo humano respetando sus proporciones, a veces no sin ternura. Al mismo tiem-

po, para trazar en el interior del libro, sobre el fondo de arquitecturas imaginarias, las efigies de emperadores o de evangelistas, también los pintores tomaban de los artistas de la antigua Roma procedimientos con los que lograr la ilusión de la vida, el movimiento y la profundidad.

En el mismo momento, mediados del siglo IX, en que el renacimiento artístico carolingio llegaba a su apogeo, la cristiandad latina se veía nuevamente maltratada, y con dureza, por unos invasores. No eran ahora, como cuatrocientos años antes, pueblos que migraban, sino bandidos. Los ataques llegaban por todas partes. En el Sur, a la vez que se iniciaba en la Península ibérica el repliegue del islam, aventureros musulmanes se apoderaban poco a poco de Sicilia; otros se instalaban en las costas de Provenza y se hacían con el control de los pasos alpinos. Del 898 son las primeras noticias, en el Este, de incursiones de las hordas húngaras, impulsadas por oleajes procedentes del centro de Asia. Hacía ya más de un siglo que habían hecho su aparición en Irlanda los piratas vikingos, medio siglo que habían empezado a remontar los ríos galos, más de veinte años que los daneses habían emprendido la conquista de Inglaterra.

No se ha de restar importancia a los daños que causaron esas agresiones, las últimas sufridas por Europa. Hacía poco que ésta era conquistadora. Sus reyes regresaban de sus temporadas de expedición cargados de botín y exigían a las poblaciones sometidas un tributo con el que presentar a Dios, en acción de gracias, soberbias ofrendas. El oro que brillaba en los relicarios

de las catedrales y abadías del Imperio lo había conseguido Carlomagno en los campamentos de los avaros derrotados en Panonia. Ese oro es el que ahora codiciaban otros paganos. No se lanzaban sobre Occidente para integrarse en él, sino para robar sus tesoros. Sitiaron las ciudades, los monasterios. Los tomaron, los saquearon. En ellos se encontraban no sólo las reservas de arte antiguo que eran el origen de las tradiciones, sino también los talleres del arte nuevo. Muchos de ellos fueron destruidos. A esos daños se añadió la dispersión de los centros de poder, y por tanto de los focos de creación artística. El choque de las incursiones puso así de manifiesto la fragilidad del edificio político. Con su violenta sacudida, lo llenó de fisuras, lo hizo añicos. La unidad imperial había podido reconstituirse con los ímpetus de una fructífera conquista. Obligado a defenderse, el Imperio mostró enseguida sus debilidades. La reunión del pueblo de Dios bajo una única cabeza apareció como lo que era: un sueño de intelectuales. Resistir a esos ataques furtivos, imprevisibles, levantar para ello fortalezas eficaces, montar la guardia, tratar con los asaltantes y contraatacar fueron por doquier la ocupación de las potencias locales. En el siglo x, al tiempo que se afirmaba la autonomía de las etnias regionales bajo la dirección de príncipes que eran a la vez caudillos militares, protectores de las grandes abadías y mandatarios del santo patrón de la provincia, se iniciaba el movimiento que llevaría a una contracción de los poderes de mando en torno a cada castillo. Y en ese marco tan limitado, las necesidades del combate obligaban a tomar lo que antes se destinaba a la obra de arte para equipar y mantener a tropas de soldados profesionales, exigentes y devastadores.

No obstante, las invasiones fueron también un factor de rejuvenecimiento. Barrieron una buena parte de lo vetusto, de lo carcomido, de lo que suponía un obstáculo para la innovación. Favorecieron todo tipo de transferencias, de intercambios. Durante las treguas, los campamentos de los salteadores se convertían en lugares de negocio, y los monjes que huían ante ellos no se iban con las manos vacías, se llevaban sus libros, sus relicarios, sus leyendas, sus formas singulares de cantar los salmos o de construir, y esas formas, trasplantadas a la provincia en la que se instalaban, se mezclaban con las formas locales y aceleraban su renovación. Como en la época de los grandes movimientos demográficos de la Alta Edad Media, se borraron las fronteras que, por el Norte, por el Este, separaban a los países cristianizados de las regiones ocupadas por otros pueblos. Escandinavos y húngaros acabaron por establecerse; se convirtieron, se introdujeron en la comunidad europea con su patrimonio cultural, con su manera de tallar la madera, de decorar las colgaduras y los amuletos. Los historiadores ya no califican a esta época de «periodo oscuro», de «siglo de hierro». Señalan que no se quebró, bien al contrario, el impulso de crecimiento cuyos primeros síntomas se observan en los límites de la época carolingia. Lo ven ahora vivificado por la gran mezcolanza que provocaron las incursiones. Perciben, más activos en las regiones que, como Sajonia, fueron refugio y en las que, como Cataluña, las riberas del mar del Norte y de la Mancha, fueron escenario de encuentros y fusiones, los fermentos de creatividad que prepararán la brusca eclosión, tras el año mil, del gran arte medieval.

960-1160

El Imperio romano de Occidente se desplomó durante los disturbios. En el 962 se restauró por segunda vez, en la persona del rey de los germanos Otón, descendiente de los jefes tribales de Sajonia, uno de los bastiones de la resistencia a las incursiones paganas. Fue, por tanto, en Germania, que había sido la última parte del Imperio en evangelizarse, en someterse y organizarse, en unas provincias que habían sufrido menos saqueos que otras, en las que se habían puesto a buen recaudo gran cantidad de relicarios y en las que mejor habían resistido las estructuras del estado carolingio, fue allí donde volvió a florecer el renacimiento inaugurado en la época de Carlomagno.

Las sedes de la creación cultural siguieron siendo las mismas: la corte imperial, animada por análoga voluntad de hacer revivir los usos y las virtudes de la alta sociedad romana, y en la que se elaboraban las formas primitivas de lo que más tarde se llamó la cortesía, y las sedes episcopales, apoyos del Imperio, ocupadas como antaño por los parientes cercanos del soberano o por los hombres de noble cuna a los que éste había educado en su palacio. Haciendo los mismos objetos, inspi-

rándose en los mismos modelos, plegándose a las mismas directrices, los artesanos domésticos continuaron por el mismo camino su búsqueda de la perfección formal. Su arte culmina en las pinturas de las biblias abreviadas y en la orfebrería de esos frontales de altar en los que reaparecen, sobre placas de oro, las figuras inscritas en relieve en la encuadernación de los libros. No obstante, empieza a ser perceptible la preeminencia de la arquitectura, algunos de cuyos testimonios aún podemos contemplar hoy: los muros de las grandes salas en las que el emperador presidía los banquetes, y, macizas, sólidamente equilibradas, las catedrales y las basílicas monásticas. En las fachadas de esas iglesias se colocaban a veces puertas de bronce, a la manera romana, y los prelados constructores se atrevían a situar en ellas imágenes, a la intemperie, frente al pueblo, a modo de muda predicación. Ya no se trataba de labor de grabado o de cincel. Para dotarlas de más fuerza de convicción se instalaban en las tres dimensiones del espacio. La principal innovación está en la aparición de esa escultura pública, que se propagó hacia el Este, hacia los países eslavos cuya cristianización contaba con el apoyo de los reyes de Germania, y llegó a Italia, en estrecha dependencia del nuevo Imperio. Pero es muy nuevo también el rebrote clasicista que se aprecia en las artes suntuarias. El modelo viene en este caso de Bizancio, donde contrae matrimonio el segundo de los Otones. Aquella mujer y sus doncellas llevarán consigo adornos corporales y objetos de devoción. Es por esa vía por la que llega a la Alemania imperial, en los últimos decenios del siglo x, el reflejo de las formas que se estaban creando en el Oriente cristiano, una zona que también renacía y que desempeñaba nuevamente ese papel de

intermediaria entre las tradiciones de la Antigüedad mediterránea y la estética de la Europa en formación.

En el año mil, a Otón III se le ocurrió transportar su trono a la Ciudad Eterna, al Aventino, como para indicar que la empresa de renovación del Imperio romano llegaba a su fin. Gesto simbólico que no tuvo continuación pero que pone de manifiesto la fuerza de una ilusión, de un sueño obsesivo: reconstruir la Roma de los Césares. En realidad, Roma se hallaba entonces en una posición marginal. Las fuerzas vivas estaban en otra parte, en el noroeste europeo, en las provincias de Francia devastadas y al mismo tiempo fecundadas por las últimas invasiones.

Es en esas regiones donde aparecen los indicios más claros del vigoroso movimiento de desarrollo material que se amplía a comienzos del segundo milenio para alcanzar su plena intensidad en el siglo XII. En el origen de ese desarrollo, atestiguada entre otros signos por esas sacudidas catastróficas, hambrunas o mortandades, que relatan las crónicas, está una expansión demográfica cuyo resorte principal se halla sin duda en la doble consolidación de la célula familiar y de la célula parroquial. La favorecía la recuperada tranquilidad, y también el orden que poco a poco se establecía en unas estructuras políticas mejor adaptadas a una sociedad que se había vuelto casi por completo campesina. En los cincuenta o sesenta años que rodean al año mil, parece como si se hubiera celebrado una especie de contrato social a base de juramentos y solemnes promesas, sobre todo en esas grandes asambleas de paz a las que, provincia tras provincia, llamada por los príncipes y los

obispos, acudía la población entera para comprometerse, ante los relicarios, a respetar las reglas de una disciplina aceptada. Dos imágenes servían de referencia a esa moral civil que en cierto modo se estaba estableciendo. La imagen de la casa que reúne a los hermanos bajo la autoridad de un padre, y la de una jerarquía que, tras incluir a los cabezas de familia en una familia más amplia, la casa de su señor común, y después a los señores en la casa del rey o del príncipe, culmina finalmente, más allá del poroso límite entre el mundo visible y el invisible, en Dios Padre, sentado en lo más alto de los cielos, rodeado de los miembros de su «casa» que son los ángeles y los santos. Cuando hacia 1030 los prelados del norte de Francia proclamaron que, conforme al plan divino, los hombres se dividían en tres categorías, los que oran, los que combaten y los que trabajan, y que la concordia se basaba en un intercambio de servicios, pues los trabajadores mantienen con su esfuerzo a los guerreros que les defienden y a los clérigos que les conducen a la salvación, estaban describiendo de hecho, con clarividencia, la distribución de poderes tal como se ponía de manifiesto en la época, el sistema político basado en la autoridad señorial. Pero le indican también al historiador dónde se encontraban en aquel momento los motores de la creación artística, así como las razones de su expansión. Explican por qué la cristiandad, como dice un cronista, se viste tras las duras pruebas del año mil, como para un nuevo bautismo, una blanca túnica de iglesias nuevas. Es a través de ese juego de transferencias señoriales como el excedente de riqueza producido por campesinos cada vez más numerosos, que vuelven a cultivar las tierras abandonadas durante la Alta Edad Media y extienden los campos de

trigo, ahora de más rendimiento gracias a la mejora de los aperos, como esa superabundancia llega a manos de los que combaten y los que oran. La función de estos últimos, de los clérigos, era la que se tenía por más útil. Recibían, por tanto, la mayor parte, para que la ofrecieran en forma de obra de arte al Todopoderoso y lograran así su benevolencia. Y como en el siglo XI, dentro del cuerpo eclesiástico, eran los monjes los preferidos de los fieles, pues se les consideraba mejor situados para atraer los favores del cielo, la teoría de la sociedad perfecta elaborada por los intelectuales explica por qué los monasterios de Europa fueron en su ocaso, en el siglo XI, los grandes beneficiarios del auge económico y, en consecuencia, los focos más activos de la creación artística.

El poder señorial, el derecho de cada señor a sustraer a los trabajadores una parte de lo que obtenían de la tierra, era en realidad un fragmento del poder real. Desde finales del siglo IX, primero en el noroeste europeo, después en Europa entera, ese poder se fue parcelando progresivamente. Se lo repartieron los príncipes, los duques, los condes y, finalmente, siguiendo ese proceso de desagregación, los señores de las fortalezas. No eran personas sagradas como los reyes. Se sentían, no obstante, designados por Dios para proteger con su espada a los sacerdotes, a los comerciantes, a los agricultores. Al desempeñar la función de reyes, se sentían obligados por sus mismos deberes, en primer lugar el de tener una corte, el de tratar regiamente a sus vasallos, distribuir entre ellos los favores y mostrarse magníficos, exhibiendo sus tesoros y, generosamente adorna-

das, a las mujeres de su familia. Las necesidades de la ostentación y de la largueza obligaban a todo señor, grande o pequeño, a hacer todo lo posible por favorecer la creación de objetos bellos. A semejanza de la casa del rey o del emperador, cada casa señorial era un taller en el que, bajo la dirección de la esposa del patrón, la servidumbre femenina hilaba, tejía, bordaba. En las más ricas de esas mansiones trabajaban también orfebres, pintores, tal vez incluso escultores si admitimos que realmente existieron las «cámaras de imágenes» —es decir, cámaras con estatuas— que se describen en las novelas de caballerías. El primer efecto de esa fragmentación feudal fue la dispersión de los focos del arte cortesano. Perdió al mismo tiempo brillantez, pues los potentados que soñaban con igualar a Carlomagno disponían de muchos menos recursos. Por eso queda muy poco del arte cortesano, que no obstante se desarrolló en paralelo a la poesía cortesana y con tanto brío como ella. Sus soportes eran demasiado frágiles. Las obras textiles no han resistido la usura del tiempo, y desde que por influencia del cristianismo se abandonó la costumbre de enterrar a los jefes con sus joyas, los metales preciosos se retrabajan periódicamente, cuando no se funden si el señor necesita acuñar moneda. No obstante, los escasos vestigios que sobreviven de ese arte profano, como el «tapiz» de Bayeux, realizado en Inglaterra a finales del siglo XI para un conde-obispo y depositado en el tesoro de una catedral, con lo que escapó a la destrucción, dan testimonio del virtuosismo, de la aguda mirada de los artesanos que trabajan entonces para los principales señores feudales.

Pero, como los reyes, los señores feudales eran en primer lugar *bellatores*. Su función principal era combatir.

Los crecientes beneficios del poder señorial se destinaban por tanto, antes que nada, a reforzar las defensas de los castillos y a perfeccionar constantemente el equipamiento del señor y de sus compañeros de armas. La primacía de que gozaban en la sociedad feudal los gastos militares afectó de dos maneras a la historia del arte europeo. Por un lado, negativamente, dilapidando en los combates recursos con los que podría haberse alimentado la creación artística. Positivamente, por otro, pues los caballeros se hicieron invencibles. Por la fuerza de sus armas, Europa, antes ofrecida como presa a los agresores, se convierte ahora en saqueadora. Amplía su influencia por todas partes. Mientras los príncipes alemanes extienden su dominio por el Este, los guerreros de Cataluña y Aquitania, los de Borgoña y Flandes, y en primer lugar los de Normandía, descendientes de los piratas escandinavos, se lanzan a la aventura por el Sur. Como sus lejanos antecesores del siglo V, se sienten atraídos hacia las regiones meridionales por el esplendor cultural que perciben en ellas y por las riquezas que saben que contienen. Durante la segunda mitad del siglo XI arrebatan la Italia meridional a los griegos, y Sicilia y una buena parte de España a los musulmanes. Al mismo tiempo, los marinos de Pisa y de Génova se convierten en dueños del Tirreno. Llegan incluso a poner pie momentáneamente en el norte de África. Los de Venecia dominan el Adriático, y obtienen de los emperadores bizantinos el derecho a instalar en Constantinopla una sólida colonia comercial. El gran impulso que, en 1095, respondiendo a la llamada del papa, lleva a toda la caballería europea hacia Jerusalén, para ayudar a los cristianos de Oriente y liberar el Santo Sepulcro, es una prolongación directa de este

potente desbordamiento de la cristiandad latina, prolífica y armada hasta los dientes.

Esos éxitos militares contribuyeron a vivificar todas las formas de comercio y a reagrupar a Europa. Se establecieron así relaciones entre la red de intercambios que había tejido la expansión escandinava en torno al mar del Norte, en Renania y el Báltico, y el espacio mediterráneo que se abría a los negociantes italianos. Esas conexiones seguían el eje que, desde mucho tiempo antes, unía Roma con Gran Bretaña, y, en Flandes, con Saint-Denis, cerca de París, y más adelante en la Champaña, se incrementó la actividad de las ferias, escalonadas en la época del buen tiempo, en las que se intercambiaban productos del Sur y del Norte y se perfeccionaban los instrumentos de la práctica comercial. El pillaje en tierra musulmana y la explotación en Germania de las minas de plata proporcionaban el material necesario para acuñar más moneda, que circulaba más deprisa. Las ciudades salieron de su sopor, se poblaron, se enriquecieron. Los reyes, los duques, algunos condes que tenían en su poder los grandes caminos y las principales encrucijadas, obtenían fondos de los beneficios de los traficantes a los que protegían. Y los utilizaban para domesticar a los señores rurales y para reconstruir poco a poco el Estado sobre el fragmentado sistema feudal. Esos príncipes, en fin, querían hacer gala de su nuevo poder. Contribuían a reconstruir y ornamentar las grandes iglesias, a las que acudían solemnemente a rezar entre los prelados y los monjes.

La guerra victoriosa suscitó de otra manera el resurgimiento de la creación artística en la Europa del siglo XI. Los jefes de bandas que se establecieron en la

Campania, en Sicilia, en la España reconquistada, y los parientes suyos a los que instalaron en las sedes episcopales de esas regiones adoptaron las costumbres autóctonas. Ocuparon las residencias de los príncipes vencidos, y en adelante trabajaron para ellos los talleres que éstos mantenían. Los huéspedes a los que acogían en su camino regresaban a casa maravillados, decididos a vivir en adelante en un lujo parecido. Llevaban con ellos algunos objetos, realizados por artesanos árabes o bizantinos, que habían recibido como obsequio o con los que habían arramblado en las ciudades sometidas. En el transcurso del viaje, pedían a los comerciantes que les consiguieran otros de igual belleza. Esas arquetas, esos tejidos, servían de modelo. A través de ellos se propagaron en Occidente técnicas menos toscas y nuevos motivos iconográficos.

Los dueños de los señoríos amaban la guerra. Para hacerla con más placer y provecho, sacrificaban alegremente las riquezas que les llegaban del crecimiento agrícola y de la renovación del comercio. No obstante, no dejaban de pensar también en su salvación, y en la salvación del pueblo que se les había confiado. Ninguno de ellos descuidaba el servicio a Dios, y muy en primer lugar a esos seres poderosos, tan invisibles como Él pero más cercanos, que eran los santos protectores, sanadores e intercesores. Muy antiguos o totalmente nuevos, los santos estaban presentes mediante lo que de su cuerpo quedaba aquí abajo, los muy preciosos restos de los que brotaba el milagro.

Había milagros por todas partes, pues las reliquias eran más que abundantes. Inmediatamente después

del año mil, el monje Raúl las vio multiplicarse, como un insigne favor del cielo, en cuanto se había aplacado la cólera divina. Eran efectivamente muy necesarias. Tan pronto como aparecía un peligro, una calamidad, se las paseaba en solemne procesión; se ponían al alcance de la mano de todo el que quisiera hacer una promesa. Las osamentas se dividían en fragmentos. Verdaderas o falsas, las reliquias eran objeto de muy activas transacciones. Raros eran los hombres ricos que no las tenían en su casa, que no las llevaban sobre su cuerpo, y el primero de los gestos de piedad era honrar esas parcelas de lo sagrado, cuidarlas, rodearlas de ornamento. En torno a las más célebres se concentró en el siglo XI lo esencial de la creación artística. Hacia ellas afluían las donaciones piadosas, los propios príncipes y su séquito de caballeros. Para aquellos hombres que se pasaban la vida cabalgando, en busca de aventura, no había en efecto un ejercicio de devoción más grato que la peregrinación. Ésta, por otra parte, no se distinguía bien de la expedición militar, al margen de que su destino era más lejano y peligroso: los guerreros que combatieron a los infieles en España o en Tierra Santa se pusieron en marcha primero con la intención de visitar la tumba de Santiago en Compostela o el Santo Sepulcro. Caminaban en grupos, visitando uno tras otro los santuarios famosos por sus reliquias. A los clérigos que siempre les acompañaban el viaje les dejaba el recuerdo de los monumentos y ornamentaciones que habían visto, y el deseo de reproducir las formas que les habían asombrado. Por el favor del que gozaba entonces la peregrinación se explican en parte la homogeneidad de la alta cultura europea y los rasgos de parentesco que unen a obras de arte dispersas de un extremo a otro de la cristiandad.

No obstante, los muertos, los santos y Dios esperaban sobre todo ser objeto en este mundo de una celebración permanente, que se les cantara y quemara incienso, que se mantuvieran cirios encendidos junto a ellos. Para los que ostentaban el poder militar, en consecuencia, era indispensable desarrollar en su honor liturgias más suntuosas que las que rodeaban a los más grandes príncipes, y la sociedad de la época puso a su disposición, instalados cerca de todos los lugares de culto, abundantes equipos de atentos servidores. Sacerdotes, pero sobre todo monjes. Pues, para que la ofrenda que constituía el oficio litúrgico fuera bien recibida, los oficiantes debían ser puros. Más puros que los demás eran los monjes benedictinos, a quienes sus familias habían metido en el monasterio siendo muy niños; eran por ello vírgenes, estado que, proclamaban, les situaba en el más alto grado de las perfecciones terrenales. En comunicación directa con los ángeles, se les consideraba más capaces que nadie de cantar, al unísono con los coros celestes, las alabanzas al Todopoderoso y de conseguir su benevolencia.

Los jefes militares se consideraban, por tanto, obligados a subvenir a las necesidades de esas comunidades monásticas, a velar por que no se contaminaran, a reformar aquellas cuya regla ya no se observaba adecuadamente, a ayudarlas a cumplir, con una brillantez cada vez mayor, su indispensable función. Conseguían reliquias para ellas. Pedían ser enterrados en aquellas mansiones de piedra para poder participar de las gracias que llovían sobre ellas. A punto de morir, o cuando partían en una peregrinación llena de riesgos, depositaban en ellas los más preciosos objetos que poseían. En el siglo XI, cuando el cristianismo concebía aún la

relación de los hombres con el cielo en forma de dones y contradones, acababa así por confluir en los monasterios, antecámaras del paraíso, la mayor parte del lujo de la tierra. Pues la mayor parte del poder terrenal pertenecía de hecho a los hombres que allí vivían, indispensables intermediarios entre el pueblo y las fuerzas del bien. A la cabeza de los señoríos prósperos, bien gestionados y en constante expansión, colmados de limosnas por los peregrinos, por todos los que, ricos y pobres, deseaban que se solicitara especialmente para ellos el favor de los santos, los monjes veían llegar a sus manos lo más importante de los frutos del crecimiento. La mayor parte la sacrificaban a la gloria de Dios. La utilizaban para hacer cada vez más suntuosos los lugares de la celebración litúrgica.

En la época feudal, la fragmentación del poder real hizo que se multiplicaran los monasterios. Todo señor, en cuanto tenía los medios para hacerlo, fundaba uno para atender a sus necesidades espirituales y las de sus súbditos. Era el complemento natural del castillo, como otra fortaleza, pero construida más sólidamente, más ricamente, pues parecía de más utilidad. En algunas de esas casas vivían religiosas; allí se educaba a las hijas del servicio de la casa, allí se retiraban las viudas. Pero casi todos estaban ocupados por hombres, cuyas oraciones se consideraban mucho más eficaces para ayudar a las almas en pena en el más allá. Allí descansaban los ancestros del fundador y de sus vasallos, reunidos más allá de la muerte al igual que lo estaban sus descendientes vivos en las audiencias solemnes. Había monasterios de todos los tamaños, como los señoríos,

algunos inmensamente ricos, otros menesterosos; cada uno de ellos conservaba celosamente el recuerdo de su propia historia y quería distinguirse por algunos usos singulares; eran frecuentes las disputas con otros monasterios vecinos a propósito de derechos o de prelaciones. Formaban, no obstante, una vasta hermandad que se extendía de un extremo a otro de Europa, y no se puede comprender que las formas de construir, de esculpir, de pintar, se difundieran a través de la cristiandad con tanta flexibilidad y rapidez, ni que su difusión se orientara en tal o cual dirección, sin tener en cuenta el conjunto de esa tupida red y las privilegiadas alianzas que en ella se establecían. Unos vínculos unían lógicamente las casas situadas en el mismo camino de peregrinación. Otros, más fuertes, aquellas cuyas desviaciones había rectificado antaño un mismo reformador. Había además una relación filial entre una abadía matriz y los prioratos por los que sus monjes se habían dispersado. Se formaron así congregaciones. En ellas se concentraron los medios de producción, como antes habían estado concentrados en manos de los reyes. Esas vastas instituciones fueron las animadoras del desarrollo artístico del siglo XI.

El papel protagonista le correspondió a la más vigorosa de ellas, la orden de Cluny. Múltiples razones la predisponían a ocupar la cabeza del movimiento renovador que pretendía prolongar el renacimiento otoniano, el carolingio, volviendo con atrevimiento a los principios estéticos de la Antigüedad clásica. El hecho, en primer lugar, de que los monasterios afiliados a esta congregación estuvieran situados en su mayor parte en la mitad meridional de Europa, en las provincias en las que Roma había dejado las huellas más evidentes de su

larga presencia y en las que, dentro de ciudades que nunca habían llegado a morir del todo y que fueron las primeras en despertar, reanimadas por el resurgimiento del tráfico en contacto con las provincias reconquistadas al islam, los monumentos que había erigido el Imperio proponían ejemplos convincentes de una arquitectura y de una decoración de prestigio, donde la aristocracia se enorgullecía de descender de las familias senatoriales romanas, donde, en fin, las poblaciones rústicas no habían dejado nunca de venerar furtivamente a las efigies de los poderes tutelares. Además, Cluny estaba unida corporalmente, desde su fundación, a la Iglesia de Roma. Mantenía estrechas relaciones con los emperadores germánicos: Enrique II, después de su coronación, había depositado en la abadía los emblemas de su poder. Tales relaciones incitaban a los abades del gran monasterio a soñar a su vez con asumir la dirección de un *imperium* revivido, bajo una forma mística esta vez, en las perspectivas del próximo regreso del Cristo en gloria. En Cluny, finalmente, la regla de San Benito se había modificado en el sentido de que toda la actividad de los monjes se concentraba en el oficio litúrgico. Dedicaban la mayor parte de su tiempo a cantar con una sola voz. Pensaban que el edificio en el que se reunían para cantar los salmos, en el que se desarrollaban las figuras de esa especie de lentísima danza que eran sus deambulaciones procesionales, debía ser como una prefiguración de la Parusía, reflejo del esplendor de la Jerusalén celestial. Nada escatimaban para ello, acumulando en el santuario metales preciosos, luminarias, todo lo que podía hacer rutilante el interior de su oratorio. En ninguna parte de la Europa del siglo XI fue tan decidida la intención de adornar

con magnificencia las ceremonias que se celebraban como ofrenda al Eterno.

Como se sentían vinculados a Roma y al Imperio, los monjes cluniacenses tomaron sobre todo como modelo de esa ornamentación lo que aún quedaba en pie del arte antiguo. Para reconstruir la abadía, el abad Odilón hizo transportar no sin dificultad, desde Provenza hasta Borgoña, columnas romanas, y cuando Hugo, su sucesor, decidió derribar esa basílica totalmente nueva para construir otra aún más amplia, capaz de contener las evoluciones de los cuatrocientos o quinientos monjes que ahora se reunían en la abadía matriz, quiso que el religioso al que encargó calcular las proporciones del inmenso edificio, un experto en salmodia y en la búsqueda de las armonías numéricas, estudiara con atención los monumentos de la antigua Roma antes de concebir la ornamentación arquitectónica interior y distribuir la iluminación. No se recataban tampoco en esta época de admirar lo que quedaba de la ornamentación esculpida en las fachadas de esos monumentos. Asimismo, los dirigentes de la *ecclesia cluniasiensis,* y los de las abadías situadas bajo su influencia, se atrevieron en los últimos decenios del siglo XI a recuperar, en la entrada de las nuevas iglesias, la gran escultura figurativa en piedra.

Ello suponía vencer largas y fuertes resistencias mentales. Unos sesenta años antes, un hombre de gran cultura que venía del norte de la Galia, Bernardo, maestro de la escuela catedralicia de Angers, se había escandalizado cuando, al llegar a Aurillac, se topó con una estatua, la de un santo, cuando vio a campesinos postrados ante aquel simulacro, comunicándose a través de la mirada con el personaje invisible cuyo rostro había mode-

lado un escultor de gran habilidad. Para Bernardo, aquello era la manifestación de supersticiones imposibles de erradicar, la perpetuación, decía, del culto de los dioses antiguos. Lo que cuenta de su indignada sorpresa revela con toda claridad los obstáculos que se oponían entonces, en la mentalidad de los intelectuales, al resurgimiento de las artes plásticas. «Allí donde se rinde al Dios único, todopoderoso y verdadero», escribe, «un culto justo, parece malo y absurdo fabricar estatuas de yeso, madera o metal, salvo que se trate del Señor (Jesús, el Dios encarnado, y, por tanto, representable) en la Cruz. La Santa Iglesia Católica permite que se fabrique con piedad tal imagen, con el cincel o con el pincel, a fin de mantener el recuerdo de la Pasión del Señor. Pero el recuerdo de los santos no han de contemplarlo los ojos humanos sino en las narraciones verídicas o en las figuras pintadas en los muros, en colores oscuros». La pintura como máximo, pero discreta. En todo caso, nada de relieve.

Lo cierto es que unos días después, en Conques, ante la estatua relicario de Santa Fe, ídolo fascinante, Bernardo reconoció lo vano de sus reticencias. La Iglesia se sentía cada vez más segura frente al paganismo, y muchos, como el maestro de Angers, se iban acostumbrando a no recelar tanto de las imágenes en relieve. Poco después se instalaron en los muros exteriores de las basílicas. En el umbral, en el lugar en el que se abandonaba el mundo de la carne para entrar, si se era digno de ello, en ese otro mundo medio celestial, el espacio de las celebraciones litúrgicas. Ese lugar de transición se convertía en una réplica de los arcos de triunfo con los que antaño se engalanaran las ciudades romanas. Los monjes colocaban allí, esculpido en la piedra, un

signo, soberbio, el signo de un tránsito. Pedían a los que labraban imágenes que representaran, como desde mucho tiempo atrás venían haciéndolo los pintores en las páginas de los libros sagrados, ilustrando los textos de los Evangelios y el Apocalipsis, la escena de la Ascensión de Cristo, o la de su regreso a la tierra para juzgar a los vivos y a los muertos. En las iglesias en las que entraban los peregrinos para venerar las reliquias, ese icono se presentaba directamente, al aire libre, a las miradas del pueblo. En las basílicas menos abiertas se presentaba en el interior de esa especie de tamiz que era el nártex. En apenas medio siglo, la gran escultura pública, sacralizada, invadió la Galia meridional y fue finalmente aceptada al norte del Loira.

Hacia 1130, Suger, el abad del monasterio de Saint-Denis, que había fundado el rey de los francos Dagoberto, que había enriquecido el emperador Carlos el Calvo y que los reyes capetos rodeaban de su solicitud, decidió erigir un pórtico monumental a la entrada de la vieja basílica. Como los cluniacenses, Suger estaba convencido de que todo el lujo del mundo debía aplicarse a realzar el fasto de las liturgias. Era también servidor fiel de la monarquía. Y quiso honrar a ésta al mismo tiempo que honraba a Dios, convirtiéndose así en el inventor de un nuevo arte real. Bebiendo de las fuentes carolingias, pensó en trasladar a las vidrieras de las ventanas del ábside la decoración de esmalte y piedras preciosas que ornaba los objetos de los tesoros imperiales. Además, al tiempo que trataba de unir con más solidez a la corona, mediante los vínculos feudales, a las provincias meridionales, creyó conveniente establecer también en la Isla de Francia las nuevas maneras con que se trataba la imagen en las fachadas de las abadías

de Borgoña y Aquitania. Adoptó el programa decorativo que le había seducido en esas regiones. Lo amplió. Ordenó que se esculpieran las efigies de los antepasados de Jesús en la piedra de las columnas que enmarcaban la portada, la escena del Juicio Final asociada a la visión de Juan que describe el Apocalipsis en la piedra del tímpano y, por último, en el bronce dorado de las puertas, las escenas de la Pasión y la Ascensión. El comentario que él mismo escribió de este conjunto figurativo es una definición perfecta de la función que en aquella época atribuían a la obra de arte los más audaces de sus promotores. «La noble claridad de la obra», escribe, «está ahí para iluminar a los espíritus y conducirlos mediante luces verdaderas a la luz verdadera de la que Cristo es verdadera puerta». Pues, añade, «lo que no es más que materia impulsa al espíritu obtuso hacia la verdad, y mediante la visión de esa luz le resucita de su inicial abatimiento». Iluminar, elevar el alma, ayudarla a avanzar paso a paso hacia la luz, a un tiempo mediante la calidad del material, mediante la perfección y mediante la significación de las formas, así concebía Suger el papel de la imagen en el umbral del edificio que había ordenado reconstruir «con ayuda de los instrumentos de la geometría y de la aritmética», a fin de que se ajustara más felizmente, por sus dimensiones y su volumen, a las sublimes armonías sobrenaturales. Y cuando después reconstruyó la capilla mayor, quiso que todo el interior de la iglesia estuviera invadido por la luz, más generosa y vivificante incluso que la de la iglesia abacial de Cluny. La obra de Suger es la culminación de las innovaciones monásticas del siglo XI. Pero, de un golpe, las supera, apoyándose en la teología nueva, demostrando como ésta, mediante la imagen y la

expresión arquitectónica, que Dios es luz y que se ha encarnado. Esta obra y las palabras que emplea su autor para justificar la empresa revelan los decisivos cambios que se producían en la Europa noroccidental entre 1110 y 1140.

El impulso de progreso material cobraba más fuerza. Era el momento del triunfo pleno de la agricultura: jamás se había visto en Occidente amasar tanto pan, pisar tantas carnosas uvas. Pero también en ese momento las ciudades a las que afluían los excedentes de la producción campesina y los beneficios de los intercambios comerciales empezaban, un poco por todas partes, a sacar ventaja a las zonas rurales. En las viejas ciudades romanas, en los suburbios que se poblaban a sus puertas, en las nuevas aglomeraciones que crecían en los nudos de los itinerarios comerciales se concentraba la moneda, es decir, el poder. El medio en particular, en un mundo en el que casi todo se pagaba en dinero, de proporcionar a los artesanos qué construir, esculpir, forjar y pintar, y de retribuir sus servicios. Las condiciones de la creación artística volvían a ser, poco a poco, las que habían sido en las mejores épocas de la Antigüedad mediterránea. Se retiraba de las zonas rurales salpicadas de monasterios. Sus focos más activos se instalaban, y ya para siempre, en las ciudades en las que la clase dominante solía prolongar sus estancias, donde se celebraban las audiencias solemnes, donde se fijaban los órganos pesados del renaciente Estado, deseoso de exhibir allí su nueva potencia.

Mientras se afirmaba la preponderancia de la ciudad, se modificaban insensiblemente las maneras de

pensar y de contemplar el mundo. En el medio urbano, en esos espacios de encuentro en los que los traficantes exponían productos extranjeros, a los que llegaban desde los confines del mundo pigmentos que permitían abrir más la gama de colores, producir en particular ese azul del que se enamora entonces la vidriera, en los mercados de las ciudades donde durante las transacciones la vista se acostumbraba a juzgar rápidamente la calidad de una tela, donde todos hablaban entre sí, donde el extranjero no era ya una víctima a la que se podía desvalijar a modo sino un interlocutor, se reforzaban dos actitudes mentales. Estaba en primer lugar la necesidad de ver claro, de comprender, de salir de uno mismo, de comunicarse. Es la necesidad que sentía Abelardo, profesor en París: sus alumnos proclamaban que no podían creer lo que antes no habían comprendido, y él mismo estaba convencido de que «nos acercamos a Dios en la medida misma en que él se acerca a nosotros dándonos la luz y el amor». La luz: compartía las convicciones de Suger. El amor: él mismo lo había cantado. No olvidemos que fue entonces, en el primer cuarto del siglo XII, cuando Occidente «inventó» el amor. A un tiempo el amor místico, el de San Bernardo, y el amor cortés, el de los trovadores. Segundo cambio en las representaciones mentales: el descubrimiento de que el mundo visible, carnal, no era tan malo, y de que para agraciar a Dios no era necesario huir de él como hacían los monjes. En una inversión completa de la ideología dominante, los hombres se daban cuenta, en las ciudades en expansión y ante las manifestaciones del auge económico, de que las cosas materiales no estaban inexorablemente condenadas a corromperse con el paso del tiempo, sino que por el con-

trario estaban inmersas en la corriente de un progreso continuo. Se imponía la idea, el corolario, de que la creación no estaba terminada, sino que continuaba día tras día, y de que los hombres estaban llamados por el Creador a colaborar con él, a ayudarle con sus manos y con su inteligencia a perfeccionar el universo. Que debían, en consecuencia, conocer mejor las leyes de la naturaleza, es decir, el proyecto de Dios.

Simultáneamente se transformaban las relaciones con lo divino. En el último tercio del siglo XI, el papado se había hecho cargo de la reforma de la institución eclesiástica. Respondiendo por fin a la llamada de los fieles, que desde hacía decenios, en el seno de movimientos denunciados hasta entonces como heréticos, exigían a los sacerdotes que no se dejaran corromper ni por el dinero ni por el sexo, el obispo de Roma y sus legados se aplicaron entonces a depurar, después de la Iglesia regular, la secular. Habían empezado por la cabeza, expulsando a los malos obispos, sustituyéndoles por otros mejores, capaces de resistirse a las presiones del siglo. Esa depuración hizo que la Iglesia volviera a las estructuras constantinianas, otomanas. El episcopado volvió a ser su piedra angular. En 1119, en un concilio, el papa Calixto II, antiguo arzobispo cuyos predecesores, todos antiguos monjes, se habían apoyado en las congregaciones monásticas y sobre todo en la cluniacense, se puso decididamente de parte de los obispos contra Cluny. Ese regreso a la organización primitiva se inscribía en el marco del progreso general y coincidía de manera natural con el renacimiento urbano. Pues era en la ciudad donde el obispo tenía su sede, y las corrientes de prosperidad que de nuevo confluían en las ciudades devolvían brillantez a la función episcopal al

mismo tiempo que atraían hacia la catedral, la iglesia de la ciudad, a los talleres que trabajaban en el embellecimiento de las basílicas monásticas. Los de Saint-Denis se trasladaron a Chartres hacia 1150.

No obstante, esas mismas transferencias, esa retirada progresiva del monaquismo con respecto al clero secular y lo que como consecuencia se modificaba en las formas artísticas, guardaban aún mucha más relación, una relación más profunda, con los cambios que se estaban produciendo en las conciencias. Por algunos signos se observa que se habían iniciado antes de 1100. Se aceleraron considerablemente después, a partir de esa fecha, arrastrados por el torrencial impulso de crecimiento que empujaba entonces a la civilización europea. Sin abandonar los textos del Antiguo Testamento y el Apocalipsis, los hombres de cultura empezaban a fijarse cada vez más en los del Evangelio, las epístolas de Pablo, los Hechos de los Apóstoles, y esa inclinación se acentuó cuando los primeros cruzados regresaron de Palestina, donde habían puesto sus pies sobre las huellas de Jesús. Alimentada por el relato evangélico y por los recuerdos del viaje a Jerusalén, una reflexión sobre la humanidad de Cristo se instaló a partir de ese momento en el centro del pensamiento eclesiástico. Se amplió con ello en su espíritu —y en el arte figurativo— el lugar que ocupaba la Madre de Dios. Se acostumbraron a extraer de lo irreal la figura de Jesús, a reconocer en su rostro los rasgos del hombre común. Se identificaron ellos mismos con sus primeros discípulos. En todos los que querían servir a Dios de la mejor manera posible se impuso así el modelo de la vida apostólica.

Los obispos y los canónigos que les ayudaban en la catedral cobraron más claramente conciencia de que,

como sucesores de los apóstoles, su misión primordial era difundir la palabra, trabajar, ellos que acababan de reformar sus costumbres, para hacer lo mismo con las de los laicos, para guiar hacia el bien a toda la sociedad cristiana. Para poder enseñar tenían que aprender, y formar a los que les ayudaban en esa tarea, a organizar mejor un discurso, a conocer mejor también la realidad y los resortes del corazón humano. Las exigencias pastorales ampliaron la función de las escuelas catedralicias. Todas se desarrollaron. Pero como era más fácil circular, los clérigos deseosos de saber más se dirigían a las ciudades donde se encontraban los mejores maestros y donde había un mayor número de libros. Se inició así la concentración de los estudios en algunos lugares privilegiados en los que se impulsaban especialmente la lectura y el comentario de los clásicos latinos, de Cicerón, de Lucano, de Ovidio, de los textos filosóficos de Boecio y Porfirio y de otros con los que, traducidos del árabe en las bibliotecas de la España reconquistada, se empezaba a desvelar una parte de la ciencia griega. Los ejercicios escolares, el trabajo sobre el sentido y la disposición de las frases, el aprendizaje del razonamiento riguroso avivaban en esos sacerdotes el deseo de lucidez ante el espectáculo del mundo. Cuando, llegados a canónigos o a obispos, les correspondía dirigir la obra de su catedral, lo que habían aprendido les servía para trazar con más lógica las plantas de los nuevos edificios y les preparaba también para reducir el componente abstracto e irracional de la decoración figurativa. Sobre todo en las figuras que decidían colocar en las fachadas, a la vista de los que no sabían leer, como una transposición visual de su saber. Les encargaban así a los escultores y a los pintores que expusieran en el

centro de la ciudad, en ese punto de confluencia de los pueblos, cómo se representaba ahora en la escuela las relaciones entre el Creador y sus criaturas, la forma, por tanto, de presentar la imagen de un Dios hecho hombre, semejante a cada uno de nosotros por la carne de que está revestido, mostrarle próximo a los hombres, imitable, tal como había vivido cotidianamente en medio de ellos.

Jesús había pedido a los que le escuchaban que no se entregaran a los gestos rituales, que se salvaran por sí mismos adecuando su conducta a los sencillos preceptos que él enunciaba. La nueva pastoral hizo que el cristianismo fuera interiorizándose poco a poco. Se exhortaba a los fieles a que, para librarse de sus pecados, los reconocieran ante un confesor y, por tanto, a que vieran con más claridad en su interior. A que se acercaran a Dios de una manera personal, a través de la oración y de las obras. A que dejaran de descargar en intermediarios el cuidado de su alma. Se les enseñaba que la redención no se obtiene por el poder milagroso de una reliquia ni por el fasto de las liturgias, sino por ese amor, por esa penitencia de la que era ejemplo María Magdalena, mediante la renuncia y el esfuerzo individual. Con ello se ponía en tela de juicio la función que desempeñaban los monjes, se incitaba a reducir las limosnas de las que tan abundante provecho habían sacado los monasterios. El arte monástico se vio así despojado de una gran parte de sus recursos.

No obstante, el siglo XII aún no podía prescindir de los monjes. Únicamente les quería menos arrogantes, ejemplos de humildad y desprecio por las riquezas. Pero el monaquismo se transformaba por sí solo, aceptaba someterse al control de los obispos. Volviendo

también a los orígenes, rectificaba las deformaciones que había sufrido la regla. Ese retorno a las fuentes se vio favorecido por unas relaciones más estrechas con el sur de Italia y el Oriente mediterráneo, donde en las comunidades de rito griego se habían conservado los usos primitivos.

Esos usos imponían a los religiosos el retiro al desierto para vivir en él en completa abstinencia. Las nuevas congregaciones que se formaron en Occidente se replegaron así en la soledad y el silencio, lejos de la agitación de las ciudades y los caminos, y los hombres que allí se convertían renunciaban a todo, especialmente a las suntuosidades con que los cluniacenses engalanaban los ejercicios litúrgicos. Atormentada por la invasión del dinero, por el ascenso de todas las formas de codicia, la sociedad nueva veneró a esos partidarios del eremitismo y de la indigencia, lo que explica el éxito de la Cartuja, el de la orden del Císter, sorprendente. Por centenares, las abadías cistercienses se esparcieron por Europa, construidas todas con el mismo espíritu, sobre trazas análogas y con igual voluntad de rectitud. Esas casas formaban en realidad una sola familia, unida por vínculos aún más estrictos que los que agrupaban a las filiales de Cluny. Eran sólidos edificios de piedra, pues los monjes que en ellos vivían en comunidad querían ser rigurosamente fieles a los preceptos de la regla benedictina. Su voluntad de ascetismo despojaba a los edificios de todo ornamento superfluo. Su belleza obedece sólo a la nobleza del material en bruto, bajo el recorrido uniforme de la luz y en el perfecto equilibrio de los volúmenes. Ese mismo deseo de imitar a los primeros Padres, de vencer el orgullo, de prescindir de las vanidades, y la voluntad de apartar la vista de las ilusio-

nes de la apariencia para entender mejor la palabra de Dios imponían también la prohibición de las imágenes. Los cistercienses las consideraban útiles para enseñar a los pobres. Pero ellos, tensos en su búsqueda obstinada de una fusión total con el Espíritu, las rechazaban, condenando de nuevo toda figuración como habían hecho los fieles de la Iglesia primitiva y los herejes del año mil.

1160-1320

En el siglo XIII, Europa sigue ensanchándose. En el extremo septentrional se va ganando para el cristianismo, lentamente, a las últimas poblaciones paganas. En la Península ibérica se repueblan con migraciones los espacios liberados de la dominación musulmana. Otras, procedentes de los países flamencos, del valle del Rin, de Franconia y Baviera, colonizan por el Este los territorios en gran parte deshabitados y sometidos a los príncipes eslavos. En la España de la Reconquista y en todo el Oriente mediterráneo, las operaciones de saqueo legitimadas por la guerra santa siguen alternándose con los intercambios pacíficos: los muy numerosos relicarios y ornamentos que los cruzados traen en 1204 del saqueo de Constantinopla marcan con más fuerza, con más brusquedad en cualquier caso, la evolución de las formas artísticas de lo que lo han hecho durante siglos los objetos preciosos que importan en cargamentos ligeros los traficantes de Amalfi y de Venecia. No obstante, el negocio se impone ya decididamente a la incursión de pillaje, al tiempo que mejoran las técnicas de la navegación y del crédito y se intensifica la actividad de estas «compañías» de negocios en las

que los miembros de una familia ponen en común, para la aventura comercial o bancaria, sus ahorros y su audacia. Ya no son guerreros sino comerciantes quienes abren el camino a los misioneros y a los eruditos que, establecidos en Chipre y en las escalas del Levante, se dedican a traducir directamente del griego los tratados de filosofía, y del árabe los de álgebra y cosmografía. Desde los puestos más avanzados del comercio marítimo, desde Crimea y el mar de Azov, desde Trebisonda —al igual que, hacia la Mar Océana, desde los puertos españoles y portugueses—, la expansión europea franquea ahora los límites del mundo antiguo. Hacia 1260, siguiendo el camino de los emisarios que el rey de Francia ha enviado poco antes al kan de los mongoles, los italianos se aventuran por el Asia profunda. Marco Polo y sus hermanos llegan hasta China, donde se establecen algunos de sus compatriotas; recientemente, en las ruinas de las antiguas murallas de Pekín, se han descubierto unas piedras sepulcrales que, encargadas por ellos, escultores chinos se afanaron en adornar a la manera gótica. Gracias a esos aventureros, algunos europeos empiezan a darse cuenta de que no todos los confines del mundo están poblados por crueles monstruos y de que el orden, la riqueza y la felicidad pueden reinar, bajo monarcas prudentes, en regiones que no son cristianas.

En el siglo XIII, Europa sobre todo se llena de gente. Se amplían las antiguas explotaciones agrícolas, y se constituyen otras nuevas en medio de tierras yermas. De esa manera se van reabsorbiendo las vastas extensiones solitarias que eran un obstáculo para las comunicaciones. El campo europeo se crea a lo largo de los siglos XII y XIII. Adquiere entonces el aspecto con que lo ve-

mos hoy. En una reflexión sobre la historia del arte europeo, ¿no habría que dejar espacio a esa obra de arte, inmensa y diversa, que son los paisajes? Los construyeron cuatro, cinco generaciones de labradores, de viticultores. De manera inconsciente desempeñaban la función que los intelectuales asignaban entonces al hombre nuevo: culminar la obra del Creador, hacer fructificar el Jardín del Edén, ayudarse para ello de la razón, reflejo en el ser humano de la sabiduría divina. El trazado ortogonal de las nuevas aldeas es un testimonio de ese esfuerzo paciente por domesticar la naturaleza, reducir sus exuberancias, por desbrozar, podar, rectificar, algo que los cistercienses habían sido los primeros en hacer en sus modélicas explotaciones, e igual que los que labraban imágenes se aplicaban en los capiteles de las catedrales a reducir a formas simples, claras y ordenadas la desbordada fantasía de los follajes. Cada vez más denso, implantado en su tierra con una solidez cada vez mayor, el campesinado fue el rompeolas contra el que fueron a chocar a mediados del siglo XIII en Hungría, en Polonia, las hordas mongolas y gracias al cual Europa, única región del mundo en gozar de ese privilegio, se libraría en lo sucesivo de las destructoras invasiones.

Más numerosa, la población producía más, y como aún no era lo suficientemente grande, su nivel de vida se elevaba. Se podía satisfacer con más generosidad el gusto por el ornamento que es común a todas las sociedades humanas. Se reconstruyeron entonces muchas iglesias parroquiales; las casas rurales se hicieron más sólidas, y más espléndidos los ajuares que se preparaban para el matrimonio de las hijas; hasta la más remota de las zonas rurales llegaban buhoneros que vendían

objetos de origen exótico de los que se abastecían en las ferias. Los campesinos, en efecto, conseguían quedarse con algo del dinero que ganaban alquilando la fuerza de sus brazos y dando salida en el mercado a los excedentes de las cosechas. Con fingimientos, con ardides, hacían frente a las exigencias de los recaudadores de impuestos, los párrocos, los cortesanos y los usureros. Pero esa presión era cada vez más fuerte, y la mayor parte del dinero volvía a las ciudades. En la sociedad urbana se ampliaba el círculo de los hombres capaces de mostrarse magníficos, de decorar su existencia y de hacer un gesto eminentemente gratificante: encargar obras a los artistas. Entre los promotores de la creación artística no figuraban solamente guerreros y hombres de oración. Se sumaban a ellos los auxiliares y los parásitos del poder, los íntimos de las casas nobles y de las instituciones religiosas, los criados de alto rango que administraban los asuntos de un señor y el aprovisionamiento de su residencia, y que se quedaban con una buena parte del dinero que pasaba por sus manos. Hombres de importancia que se esforzaban por imitar a su señor, por vestir a sus mujeres tan ricamente como la de aquél, por beber vino. Querían asimismo poseer imágenes. Agrupados en asociaciones, empezaron a construir, a decorar los edificios en los que se reunían para debatir sus intereses y para orar juntos. A lo largo del siglo XIII se aprecian, con creciente nitidez, las huellas de un arte que cabría denominar popular en el sentido de que imitaba, para una clientela de menor fortuna, de menor cultura y pese a ello deseosa de ostentación, lo que manos más hábiles hacían para prelados y príncipes en materiales menos vulgares. La bonanza general hizo que se fuera propagando gradual-

mente, en el seno del cuerpo social, el uso del objeto bello: donde estaban las aldeas provenzales que se abandonaron en el siglo XIV aparecen hoy restos de aquellas cerámicas de falso estilo andaluz que ínfimos potentados locales, el representante del señor, el cura de la parroquia o el agricultor acaudalado exhibían con orgullo ante sus invitados.

A finales del siglo XII, los estudiosos que se interrogaban sobre las facultades humanas y que trataban de clasificarlas incluían, al lado de las artes liberales, las que denominaban «mecánicas». Para ellos, las obras hechas con las manos estaban sin duda muy por debajo de las obras del espíritu. Pero sentían la necesidad de celebrar en adelante no sólo el pasmoso avance técnico, el perfeccionamiento de las herramientas, la difusión del torno de mano, el muelle o el molino, todas las máquinas que ayudaban al hombre a dominar mejor la materia, sino también el valor de la técnica, de la habilidad manual, de la facilidad para sacar provecho de todas las condiciones de la madera o de la lana, de la piedra o del metal, para discernir tonos entre los colores con la misma delicadeza que un músico, y para ajustar exactamente, con tanta elegancia como los virtuosos del debate dialéctico, la forma a la función sin menoscabo por ello de la elegancia. Constataban al mismo tiempo la aparición de una especie de aristocracia del trabajo manual. Veían cómo en las grandes ciudades se multiplicaban los talleres en los que la obra de arte se hacía realidad. Esos centros de producción en los que, al igual que en las explotaciones agrícolas, trabajaban algunos obreros bajo la dirección del cabeza de familia, se habían ido liberando lentamente, durante los decenios anteriores, de las servidumbres principescas. Prospera-

ban. El trabajo tendía a dividirse al máximo. Para conseguir el acabado perfecto, parecía efectivamente aconsejable distribuir las diversas fases del proceso de fabricación entre especialistas avezados en la ejecución de determinadas tareas, en la elaboración de determinados materiales.

Tal disgregación de los oficios difícilmente podía favorecer la innovación. Tampoco la organización de cada uno de ellos en agrupaciones de defensa mutua: en el seno de esas cofradías, los patrones se prohibían, en nombre de la amistad fraterna, toda forma de competencia o de emulación. La innovación brotaba por tanto en otros lugares, en los talleres que los dirigentes de la Iglesia y los más altos señores tomaban durante un tiempo a su servicio, incorporándolos a su casa mientras se realizaba el encargo. Tras lo cual, el jefe de la empresa pasaba a la casa de otro patrón. Los equipos de ese tipo eran evidentemente los más diestros. Rivalizaban entre ellos, buscando siempre procedimientos nuevos, fórmulas nuevas. Los cuadernos de Villard de Honnecourt —¿era arquitecto?, ¿orfebre?, tal vez ambas cosas— dan testimonio de esa curiosidad al mismo tiempo que de una inclinación, análoga a la de los lógicos y los teólogos, a aplicar a la experiencia y la percepción de las cosas la racionalidad más estricta. Atestiguan asimismo que los mejores talleres, cuyo prestigio se extendía como el de los campeones de los torneos, se desplazaban, liberados de las restricciones corporativas y las rutinas, de un extremo a otro de Europa. En el siglo XI, en el XII, lo que da unidad al arte europeo se explica en parte por el desarrollo de las peregrinaciones y por la cohesión de las congregaciones monásticas; en el siglo XIII, por la movilidad de los maestros de

obras. Se explica también por la movilidad de los objetos artísticos, las estatuillas, las joyas o los libros adornados con imágenes. En ellos se reflejaban las innovaciones estéticas nacidas en otras obras de más envergadura. Y contribuían a propagarlas, pues en esa época empezaban a ser objeto de comercio.

La unidad de Europa y de las formas artísticas europeas fue también consecuencia de la concentración de poderes. Tras tres siglos de disgregación, de disociación feudal, la animación de los intercambios, la fluidez del instrumento monetario, la consolidación de las normas jurídicas y la difusión de la escritura la hacían posible de nuevo. No obstante, la concentración de los poderes temporales no fue total. Cualesquiera que fueran las pretensiones de los reyes de Alemania, que ostentaban la dignidad imperial, y la autoridad real de un Federico Barbarroja o de un Federico II, la imagen del pueblo cristiano reunido todo él bajo la dirección del emperador, único guía, seguía estando relegada al ámbito de la nostalgia. Pero en la intersección de los principales itinerarios terrestres, en el centro mismo de ese gran mercado en que se había convertido Europa, donde las ideas y las técnicas circulaban con la misma facilidad que las mercancías y la moneda, existía sin duda una formación política mayor y más vigorosa que todas las demás: el reino de Francia. Y desde París, convertida en su auténtica capital, se difundían a través de todo el Occidente las maneras de comportarse en sociedad, de hablar bien, de cortejar, de combatir por honor, de erigir en este mundo, mediante la concordancia de la polifonía y de la arquitectura, prefigura-

ciones menos imperfectas de las perfecciones celestiales. Y, sin embargo, Europa seguía estando dividida en principados de todos los tamaños, que se reforzaban y envidiaban entre sí. Apoyándose en los rudimentos de la burocracia que se establecen entonces, la construcción del Estado moderno se inicia así en un contexto de dispersión.

Al mismo tiempo, el poder espiritual se concentraba a su vez, plenamente. Si Europa se nos presenta en el siglo XIII mucho más unida de lo que nunca estuvo, lo debe principalmente a la cohesión de la institución eclesiástica. A lo largo de los decenios anteriores, dedicada a su empresa reformadora, la Iglesia se había convertido en una monarquía, la mejor estructurada de todas, pues se apoyaba en la práctica de una lengua única, el latín, y en la idéntica formación que recibían los muchos que la servían. Se había impuesto la idea de que la Iglesia se identificaba con la cristiandad, y de que ésta no era otra cosa que el cuerpo de Cristo. Ese cuerpo no podía tener más que una cabeza, el obispo de Roma, el sucesor de San Pedro, a quien Jesús había concedido el poder de atar y desatar. Con la omnipresencia de lo religioso, la autoridad del papa, «jefe y fundamento de toda la cristiandad», se introducía por doquier, en nombre del dogma y de la moral, hasta alcanzar la intimidad de todos los reyes, de todos los príncipes, de todos los que ocupaban la menor parcela de poder. Cuando, en 1198, el día de su coronación, Inocencio III, tocado con la tiara, «signo de imperio», afirmaba que «el sumo pontífice está equidistante de Dios y del género humano», reivindicaba mucho más que el legado de Otón, de Carlomagno o de Constantino. Y para apoyar esa reivindicación, sacando partido

del creciente rigor del joven derecho feudal, trataba de establecerse en la cima de una pirámide de homenajes, obligando a todos los demás monarcas a reconocerse vasallos de San Pedro y, uno tras otro, a tomar de éste su principado en feudo.

Los restos de San Pedro descansaban en Roma; su mandatario, el papa, era obispo de Roma, y cada uno de los cardenales que formaban su corte, la curia, era el responsable oficial de una de las iglesias de Roma. Pero Roma no fue, en el siglo XIII, la capital del Estado centralizado que era la Iglesia. No tenía capital. Descomunal, la ciudad, en la que bandas de guerreros escondidos en los monumentos antiguos más compactos se entregaban a constantes combates, era víctima periódicamente del desorden. El poder pontificio no pudo implantarse de manera duradera. El sumo pontífice circulaba por todo el Occidente; según la fórmula que se acuñó entonces, «Roma se halla donde se halla su persona». Y como, por una parte, las técnicas fiscales y bancarias eran aún demasiado toscas para que el papa y los cardenales pudieran *tirar* con generosidad de las superabundantes riquezas de la Iglesia, y como por otro se imponía una austeridad cisterciense, no ejercieron un mecenazgo a la altura de su poder. Cuando evocamos el arte del siglo XIII, no es Roma lo que nos viene a la mente, ni los monasterios, ni los palacios de los príncipes. Son las catedrales, monumentos distribuidos por toda la cristiandad.

Desde que el papado reformador había restaurado el episcopado, la sede del poder eclesiástico era la catedral. Era la pieza maestra de un sistema de enseñanza y de coerción destinado a conseguir por fin la unanimidad del pueblo fiel para conducirlo a la salvación. Por

todos los medios, y aunque no quisiera. Apartándolo de unas prácticas religiosas inmemoriales que los sacerdotes llamaban supersticiones. Conteniendo las divagaciones de los espíritus inquietos. Luchando contra todas las desviaciones. Las bases del sistema estaban ya sentadas. Eran las del Imperio romano, una red de ciudades cada una de las cuales dominaba un territorio. En cada ciudad se alzaba una catedral, y ésta se presentaba lógicamente como la fuente del poder. No sólo de un poder de jurisdicción que sancionaba cualquier incumplimiento de los deberes del cristiano, sino también de otro poder, misterioso, el poder de los sacramentos.

El sacramento es un signo, un conjunto de gestos y de palabras rituales mediante el que se comunica la gracia, es decir, la fuerza que nos permite librarnos del mal, escapar de la condenación. A lo largo del siglo XII, los doctores habían fijado el número de sacramentos, habían meditado sobre lo que los hacía tan eficaces. Todos emanaban de la persona del obispo. Todos los años, con sus manos, mediante el sacramento de la confirmación, el obispo incorporaba a la comunidad de adultos a los jóvenes cristianos de la diócesis que habían culminado su aprendizaje. Mediante el sacramento del orden creaba su clero, creaba a los auxiliares que le ayudarían a difundir los demás sacramentos, investía a los sacerdotes con el poder de transmitir a su vez la gracia, ese poder impregnado directamente por lo sagrado. Les destinaba a las parroquias, en las que estaban encuadrados los fieles, vigilados de manera cada vez más estricta a medida que se iba cerrando el tejido social, que la población se iba haciendo más densa en el campo y en las ciudades. En cada parroquia, el cura

administraba el sacramento del bautismo y el de la extremaunción. Ocupando el lugar del padre de familia, era él quien pronunciaba ahora las fórmulas que unían a los esposos. Tras muchas reticencias, en efecto, el matrimonio se había incluido entre los siete sacramentos. Al bendecir las espadas, los sacerdotes se apropiaban igualmente de otro rito de paso, el de armar caballeros, aunque también la propia caballería pasaba por un sacramento. Todas las ceremonias de iniciación que, sucesivamente, desde el nacimiento hasta la muerte, acompasaban la existencia de cada parroquiano se hallaban así bajo la autoridad del obispo y, por delegación, del clero. No obstante, era principalmente a través de otros dos sacramentos, la eucaristía y la penitencia, como la Iglesia ejercía su control sobre las conciencias. Con la eucaristía, que en esa época se instaló en el centro de todo el sistema simbólico del cristianismo, los temores, los deseos, las esperanzas se volvieron hacia la hostia, a la que había que mostrar y a la vez proteger, y se llamó a los artistas para que organizaran en función de ella el espacio interior de los lugares del culto, para que dieran forma a los tabernáculos y custodias. La penitencia, es decir, la obligación de sacar a la luz periódicamente, ansiosamente, meticulosamente, para confesarlos, unos pecados divididos de manera rigurosa en mortales y veniales conforme a una minuciosa jerarquía. En 1215, el Concilio de Letrán IV impuso a los fieles el deber de comulgar al menos una vez al año y de prepararse para ello mediante la confesión.

La estricta división en parroquias y esa inquisición constante por parte de los curas no eran suficientes. Ante la efervescencia de todos los progresos, era nece-

sario mantener la unidad de acción, la unidad de doctrina, por tanto, y en consecuencia la de la enseñanza en las escuelas episcopales, donde se preparaba a los sacerdotes para que hablaran bien, para que hallaran las palabras más convincentes y para que no cayeran ellos mismos en la desviación. Mientras los juristas al servicio de la Santa Sede desarrollaban la teoría en virtud de la cual se reservaba al papa la «autoridad plena» que le facultaba para mantener al episcopado estrechamente unido bajo su báculo, en el sistema escolar se introducía una jerarquía. Se fundaban los talleres de «estudios generales», y el impulso de centralización desembocaba en la constitución de un centro único en el que estudiosos de todas las naciones trabajarían juntos para apuntalar el dogma. La curia romana quería vigilar de cerca a los maestros y a los discípulos suyos que, al final de un largo recorrido propedéutico, accedían al estudio de la ciencia divina, de la teología; para ello les ayudó a reunirse en una especie de corporación, la «universidad». Ese foco central se estableció en París. Si hubo en el siglo XIII una capital de la cristiandad fue esta ciudad, en la que se concentraban los instrumentos del saber, en la que todos los obispos de Europa, todos los papas pasaron una gran parte de su vida estudiando, discutiendo, enseñando ellos mismos antes de desempeñar sus funciones. Un crisol en el que se fusionaban los particularismos. Allí es donde nacieron, uniformes, las maneras de rezar y de pensar. Las formas también de construir, de decorar. En efecto, y con toda lógica, las vanguardias de la búsqueda estética se instalaron también en París, en estrecha relación con las de la investigación teológica. En 1163 se iniciaron las obras de una nueva catedral. Enseguida convergieron hacia lo

que había de más audaz en los proyectos de los maestros de obras que, desde un tiempo antes, trabajaban en las ciudades de la Isla de Francia, y una tras otra se adoptaron dos decisiones sobre las obras, dos decisiones temerarias y cruciales: hacia 1180, la de elevar las bóvedas un tercio más de lo previsto, gracias al perfeccionamiento de los arbotantes; hacia 1250, la de sustituir la piedra por el vidrio coloreado de inmensos rosetones, en los muros del transepto. Toda Europa adoptó esas fórmulas.

Pues, en una rápida emulación, cada ciudad acometía la reconstrucción de su catedral, queriéndola más gloriosa, aún más grande, más alta, más luminosa que las vecinas. Eran el orgullo de la ciudad. Su florecimiento da testimonio de la prosperidad urbana, y también de la mala conciencia de los acaudalados, que deseaban redimirse ofreciendo una parte de sus ganancias a la renovación de la iglesia madre. Da testimonio sobre todo de la autoridad y el orgullo de los dirigentes de la Iglesia secular. Hoy nos resulta difícil hacernos una idea de cuánto había de audacia, de desmesura, en los planes que entonces se trazaban, y también valorar la enormidad de las sumas que se devoraron de Burgos a Trondheim, de York a Pécs, y hasta en Nicosia y Famagusta, en la realización de obras interminables. Obras que casi siempre se fueron arrastrando durante decenios. A veces se detenían a mitad de camino. Pero finalmente la mayoría de los proyectos, en gran parte al menos, llegó a realizarse a pesar de que, como en Reims, algunas burguesías se rebelaron, negándose a seguir soportando esas cargas excesivas, y obligaron a interrumpirlas momentáneamente. Dominando desde su enorme altura el amasijo de casuchas que formaba la

ciudad, la catedral era expresión del poder soberano del que se consideraba investido el cuerpo eclesiástico. Hay un hecho que demuestra que ésa era una de sus funciones, y no la menor: la diligencia con que se empezaron a construir, como signo de victoria de la fe y del dogma católico, iglesias parecidas a las del norte en las ciudades episcopales del sur del reino de Francia, donde se acababa de extirpar, mediante las armas, la hoguera y la predicación, la herejía cátara.

Los canónigos le dejaban al pueblo una parte de la catedral, pero una parte limitada: el edificio les pertenecía. Fueron ellos quienes concibieron sus estructuras. Hombres de gran cultura que iban descubriendo, uno tras otro, los tratados de Aristóteles y sus comentarios árabes. Que se entregaban febrilmente a perfeccionar los instrumentos del razonamiento lógico. Convencidos de que la creación es una al igual que Dios es uno, se afanaban en poner de manifiesto el orden del mundo para así comprender a Dios. «La naturaleza divina», enseñaba Tomás de Aquino, «conserva todas las cosas según una conveniencia sin confusión, de manera que todas estén coordinadas en una coherencia concreta»; y Dante, un poco más tarde, afirmaba que todo está en orden en el seno de una forma general que hace que el universo sensible sea semejante a Dios. Aplicados a ordenar sus conocimientos y su enseñanza en el seno de esa «coherencia», de esa «forma general», los maestros de las escuelas, cuando llegaban al término de sus análisis y de sus debates, construían, finalmente, lo que denominaban la suma. *Summa:* una de las palabras que mejor definen a las renovadas catedrales, pues éstas son la proyección visual de esa búsqueda de la unidad que entonces perseguía la escolástica.

El obispo y su capítulo dejaban la ejecución del proyecto en manos de los especialistas, «doctores en piedras», «arquitectos», como se les empezó a llamar a mediados del siglo XIII, cuando se afirmaba su personalidad, cuando se atrevían a firmar el monumento con su nombre. Pero los canónigos seguían muy de cerca las obras. Debido a esa íntima colaboración, las formas del edificio reflejan a un tiempo los avances técnicos que se producían entonces en los tajos catedralicios y en las fortalezas, ya se tratase del perfeccionamiento de los andamiajes y de los mecanismos de elevación o de la prefabricación de los sillares del paramento, y los avances, en los medios académicos, de los procesos de la inteligencia. En el primer tercio del siglo XII, cuando Suger concebía la capilla mayor de Saint-Denis, los estudiosos eran ya capaces de integrar en un conjunto elementos conceptuales distintos: conservar en el espíritu los diferentes datos del problema hasta llegar a su solución, como definía Abelardo en su *Ética* uno de los aspectos más modernos de su método. Y aunque en la escuela se seguía aprendiendo sobre todo qué es lo que había que pensar, maestros y discípulos, como ha señalado Charles Radding, trataban también de aprender cómo pensar y cómo hacerlo de una manera cada vez más racional. Asimismo, dos generaciones después, en el decenio de 1180, los canónigos eran ya capaces de unir el análisis y la síntesis, de dar forma, al mismo tiempo que al plan general de un discurso, a cada uno de los argumentos que debían figurar en él. Tal facultad ayudó a que la arquitectura de la catedral fuera adquiriendo poco a poco esa cohesión, esa unidad repetitiva e implacable, esa rectitud, esa rigidez de fuga musical o de dibujo acabado que capturan nuestra mi-

rada desde el mismo momento en que penetramos en su interior.

Los miembros del capítulo catedralicio querían que ese espacio interior se elevara hacia el cielo como la salmodia que allí cantaban todos juntos, a todas las horas, a la manera de los monjes. Y querían sobre todo que fuera translúcido. Dialécticos y teólogos estudiaban con esmero las leyes de la óptica, pues estaban convencidos de que el rayo luminoso, vehículo del amor, era de entre todas las cosas creadas la que más unía al hombre con Dios. Al reconstruir entre 1130 y 1140 el ábside de la iglesia abacial, Suger había tomado como guía la *Teología mística,* tratado atribuido a Dionisio el Areopagita, cuyas reliquias se creían conservadas en el monasterio de Saint-Denis. Para Dionisio, lo divino era el hogar incandescente del que irradiaba todo fervor y hacia el que todo deseo volvía para consumirse. Suger había invitado a los constructores a que hicieran todo lo posible para que la nueva capilla mayor resplandeciera con «una maravillosa luz ininterrumpida». En el siglo XIII, las propuestas de Dionisio, unidas al preámbulo del Evangelio de Juan, siguieron ejerciendo esa misma fascinación sobre el pensamiento de un Roberto Grosseteste, de un Tomás de Aquino, de un Buenaventura, de todos los doctores, y la palabra luz siguió repitiéndose en un texto tras otro. Los canónigos pidieron, por tanto, a los maestros de obras que utilizaran todas las fórmulas del oficio para vaciar los muros de la catedral hasta anularlos, para reducir el edificio a simples nervaduras a fin de que la luz se expandiera por su interior, como había querido Suger, «sin interrupción». Y para que esa luz se hiciera «maravillosa», la transfiguraron como había hecho Suger. Mediante los prodigios

de la vidriera. En los ventanales se narraban en imágenes, para edificación de los fieles, «leyendas», vidas de santos. En realidad, las secuencias de esas narraciones se evaporan, se disuelven en la luz tornasolada, hechizo de color que se entiende como traslado hacia los esplendores de lo sobrenatural. Pues la auténtica lección que se quería expresar con las vidrieras era la de un tránsito, la de la transmutación de lo carnal en lo espiritual. Figuraban los muros resplandecientes de la ciudad de Dios. Invitaban al alma contemplativa a franquearlas, a dejarse llevar por su movimiento, ascendente o circular, a participar así en la misteriosa dinámica que constituye la sustancia del universo. En la «emanación de las criaturas», Tomás de Aquino descubría una «circulación o respiración, pues los seres regresan en su fin hacia allí de donde proceden en su principio». Es de tal impulso —que los teólogos llamaban caridad y en el que veían el agente de la unidad cósmica al mismo tiempo que de la adhesión unánime en la que se basaba la autoridad de la Iglesia— del que proponen una representación espléndida, en el sentido literal de esta palabra, los grandes rosetones que a partir de mediados del siglo XIII se abren entre los contrafuertes de las catedrales.

En el interior, en las vidrieras, la imagen se hacía inmaterial hasta desaparecer en la efervescencia de las irradiaciones. En el exterior, en cambio, esculpida, cobraba cada vez más presencia y capacidad de persuasión. Para ello se recurría deliberadamente a los artificios de la escenografía, en una época en la que en las ciudades, ante las puertas de la iglesia madre, se desarrollaban para instrucción del pueblo las paraliturgias que están en el origen de nuestro teatro. Así, los crea-

dores de la catedral querían representar como un espectáculo las verdades a las que habían llegado mediante la meditación y el razonamiento, dar visibilidad a lo que debía hacer el cristiano para actuar bien y alcanzar la salvación. Cubriendo las fachadas hasta la cumbrera, acumulándose en los pórticos excavados para albergar las ceremonias profanas que los sacerdotes deseaban controlar, la imagen cambió de función. En los tímpanos de Moissac o Vézelay, en la portada real de Chartres también, era epifanía, revelación de lo invisible. Convertida en instrumento de una pedagogía, desarrollaba ahora, a la manera de las sumas teológicas, una explicación clara, lógica y total de la creación y de la condición humana. Enseñaba principalmente la historia de la salvación, contando sus sucesivos episodios, insistiendo, frente a la contestación herética, en los que demostraban la realidad trascendente de la Encarnación, de la redención por la Cruz, del Cristo Rey, y que exponían al mismo tiempo los poderes de su esposa la Iglesia, a la que, bajo la apariencia de su Madre, coronaba con sus propias manos. El efecto de distanciamiento que se deriva de todo espectáculo mantenía en otro mundo, totalmente fuera de alcance, a los actores de ese juego escénico, a Adán y Eva, a los profetas, a Jesús, María y los apóstoles, a los santos protectores. Pero para que pudieran conmover a los espectadores esos personajes debían parecer reales, auténticamente vivos, y era importante que, medidos, contenidos, sus gestos parecieran verdaderos, que en los rasgos de sus rostros se reflejaran sentimientos verdaderos. Esa voluntad realista hizo que las figuras esculpidas se separaran del muro y, por tanto, se resucitara la escultura monumental.

Acabando el siglo XIII se alzaban voces en París, en el capítulo catedralicio, que afirmaban en nombre de la humildad, de la santa sencillez y de la caridad que habría sido mejor distribuir entre los pobres el dinero empleado en decorar Notre-Dame. Era el momento mismo en el que, en la vertiente meridional de Europa, en el Languedoc y en la Italia de las *comuni,* nacían las órdenes mendicantes.

Mendigar, no poseer nada, vivir de la limosna, elegir la pobreza total, la de los Apóstoles, la de los inmigrantes hacinados en los suburbios: el objetivo era responder a la herejía, es decir, a las frustraciones de los laicos. Los dominicos respondieron mediante la reforma de una institución ya existente: Domingo era canónigo, sus compañeros lo fueron también, pero, para combatir sobre el terreno a los herejes, para desarmar a los muchos que criticaban a la Iglesia su riqueza excesiva, su orgullo excesivo, modificaron por completo su forma de vivir y de cumplir su misión. En el caso de los franciscanos, su propuesta consistía en una vida más pura, más despojada que la de los Perfectos de las sectas desviadas, pero en el respeto a la autoridad eclesiástica: Francisco de Asís era laico, y siguió siéndolo; como Pedro de Lyon, el fundador de la secta de los valdenses, quería aplicar estrictamente los preceptos que había leído en el Evangelio; la diferencia es que no fue rechazado por la Iglesia como lo fuera Pedro veinte años antes, pues nunca dejó de honrar a los sacerdotes. Triunfante y más sagaz, el papado supo utilizar a Domingo y a Francisco, supo incorporarlos al sistema. Las fraternidades itinerantes que habían fundado se con-

virtieron en órdenes, reglamentadas al servicio de la unidad doctrinal.

Los hermanos predicadores, los hermanos menores, al igual que los carmelitas y los agustinos, otras dos órdenes constituidas con análogo espíritu, eran religiosos, pero no monjes. No se apartaban del mundo sino que se sumergían en él, en la más bulliciosa vida de la carne, en las ciudades, las babilonias de las que había huido San Bernardo. No sólo en las viejas ciudades, también en las aglomeraciones en desarrollo. En esos lugares de los que brotaban todos los avances, infectados por la corrupción, recibieron la misión de respaldar al clero, de relevarle para convertir a la penitencia al ala más activa del pueblo. Y lo hicieron simplemente con su testimonio, comportándose como lo habían hecho los discípulos de Jesús, como los menesterosos con los que se codeaban. Lo hicieron hablando junto a ellos, en el lenguaje cotidiano. Los dominicos, instruidos en las escuelas, tratando más de convencer; los franciscanos, tratando más de emocionar. Cuando, para tenerles bajo su control, los cardenales que les protegían les ordenaron que se establecieran en conventos, por tanto que construyeran, obedecieron, pero sin traicionar su vocación de pobreza. Las iglesias que hicieron levantar por todas las ciudades, por los suburbios, están hechas para la predicación. Sencillas salas con el interior despejado para que nada se interponga entre el púlpito del predicador y los fieles. En las fachadas, en los muros interiores, en los pilares, evidentemente nada de escultura. Sin embargo, los mendicantes, y en primer lugar sin duda los franciscanos, sí que utilizaron la imagen. Pero una imagen sencilla, demostrativa, llamativa, la que han utilizado en todas las épo-

cas las propagandas dirigidas a medios populares. Para prolongar el efecto de sus palabras sentían la necesidad de colocar en serie, una junto a otra, a la vista de los que les habían escuchado, las escenas del drama evangélico, o las de la vida de Francisco, que se había identificado con Cristo hasta el extremo de recibir los estigmas. Recurrieron a la pintura. Es un arte más ligero, menos costoso. Se presta mejor a la multiplicación de la imagen, a la que los hermanos asignaban una función complementaria. La consideraban adecuada para favorecer, en la intimidad, un diálogo directo entre el fiel y Jesús. ¿Acaso no se había inclinado un día el Crucificado hacia San Francisco para hablar con él? Inventores de una pastoral muy eficaz, los mendicantes fueron los agentes de una vulgarización precoz de la imagen devocional. Habrían querido verla llegar a todas las moradas.

A partir de 1230, ellos mismos estaban por doquier. En la universidad: el poder pontificio les ayudó a hacerse con ella. En las cortes principescas: bajo su influencia el rey San Luis cambió radicalmente su forma de vivir. En los lugares más recónditos de la sociedad urbana: allí se infiltraron las órdenes terceras y las confraternidades por ellas dominadas. Así, predicando con el ejemplo la vuelta al Evangelio, lograron renovar de arriba abajo el cristianismo. En realidad lo refundaron: lo que de él queda hoy entre nosotros nos viene de ellos. Protagonistas de una reconversión radical, turbadora, inquietaron a la curia romana. No sin razón. El mensaje mismo de que eran portadores aquellos equipos fervorosos, su manera de actuar a través de lo sensible, de contar con la responsabilidad individual, el fermento de rebeldía que había impulsado a Domingo y a

Francisco a alterar las estructuras tradicionales y que no estaba más que adormecido, amenazaban con situarles del lado de los contestatarios.

Éstos se multiplicaban rápidamente. La teocracia y sus intenciones opresivas tropezaban con una doble resistencia. La más extendida, si no la más viva, emanaba de una cultura profana que cobraba fuerza gracias a la prosperidad general y a la difusión del saber. La predicación mendicante agitó sin duda, y mucho, a la sociedad. Los pecadores hacían penitencia con regularidad. Pero, con el espíritu más abierto, menos indefensos, se consideraban suficientemente liberados de sus faltas por esas mortificaciones periódicas, reclamaban el derecho de gozar también de los placeres de la vida terrenal. En la nobleza y en la alta burguesía estimulaba el apetito de placer el vigoroso desarrollo de la cultura caballeresca, la cual, esencialmente anticlerical, se había forjado en el entorno de los grandes señores franceses antes de imponerse en todas las cortes europeas. Por otra parte, en las escuelas, los maestros y sus discípulos arremetían contra todas las formas de hipocresía, proclamaban cada vez más alto que la Naturaleza, dócil sierva de Dios, era buena, que, por tanto, estaba permitido, dentro de un orden, ceder a sus seducciones sin temor a la condenación. Entre las fuentes de disfrute figuraba en buen lugar la belleza de las formas. En el centro del hedonismo del siglo XIII se hallan las semillas de una progresiva desacralización de la obra artística. Esas semillas empezaban a crecer, discretamente, en el círculo restringido de los que decidían, de los responsables de los grandes programas decorativos.

Eran todavía en su mayor parte clérigos, hombres muy piadosos, muy preocupados por complacer a Dios. No esperaban menos de los escultores, de los orfebres y de los pintores a quienes también querían seducir. Ésta es la razón por la que, hasta en la decoración de las catedrales, la finalidad religiosa va dejando sitio, insensiblemente, a la búsqueda de la gracia, de la elegancia, a los juegos gratuitos del virtuosismo, a lo brillante. A lo deslumbrante, y poco después a lo afectado.

La otra resistencia venía del Estado, nuevamente fortalecido. De sus dirigentes, reyes y príncipes, celosos de sus prerrogativas. Y sobre todo de sus servidores, que eran cada vez más numerosos, cada vez más instruidos, especialmente en los asuntos jurídicos, en el derecho civil basado en el de la Roma antigua, y que libraban contra la invasión de la jurisdicción eclesiástica, contra la pretensión de los clérigos de intervenir en todo en nombre de lo sagrado, un combate tenaz que acabaría en victoria. Los que ostentaban el poder temporal eran sin duda más conscientes que nunca de lo que debían a Dios y a sus súbditos. Combatían con docilidad la herejía, las desviaciones. Partían de buen grado en peregrinación. Se imponían las abstinencias que les dictaban sus confesores. Afectados los primeros por la pastoral franciscana, dedicaban una parte importante de su tiempo a orar ante las imágenes. Los príncipes seguían contribuyendo a la construcción y decoración de las iglesias. Sobre todo de las catedrales: si se mostraban menos generosos, se levantarían aún más despacio. Reivindicaban, no obstante, más autonomía, ya fuera en el ejercicio de sus devociones o en el de su mecenaz-

go. Gastaban cada vez más en decorar, todavía no la residencia entera pero sí al menos el lugar en el que se celebraba el culto especialmente para ellos y para los de su casa. Tal es el caso de la Sainte-Chapelle, en el palacio parisino de los reyes de Francia. Era un relicario, dispuesto para albergar la corona de espinas, reliquia insigne que San Luis había adquirido a alto precio. Quitó de ella sin duda algunas espinas para ofrecérselas a diversas instituciones religiosas. Pero conservó el objeto, depositado en su oratorio privado, atendido por un clero privado, como signo de la condición real que pretendía haber recibido directamente de Cristo Rey. La voluntad de independencia del Estado con respecto al aparato eclesiástico halla su expresión artística más precoz en la capilla, espacio sagrado pero doméstico.

Esto es al menos lo que ocurría en las regiones de Europa donde los soberanos estaban plenamente asociados a las liturgias de la Iglesia y vivían rodeados de prelados dóciles cuya elección habían favorecido. En la vertiente meridional, la resistencia se manifestaba en formas más audaces. En el Sur, efectivamente, donde la herejía estaba más viva, sostenida por una adhesión menos difusa, se establecía ya una distinción, mucho más nítida que en París, en Colonia o en Oxford, entre lo religioso y lo profano. Porque desde siempre el clero se había tropezado allí con lo que seguía quedando, en las formas de pensar, de celebrar los contratos, de dirigirse a Dios, y hasta en el paisaje urbano, de una cultura heredada de la Antigüedad romana. Pero sobre todo porque ese fondo romano se hallaba fecundado por las aportaciones de la civilización árabe y de las tradiciones judías, y por un fermento de helenismo desde que

la cristiandad latina había reconquistado una parte de las provincias islamizadas y desde que se habían intensificado las relaciones con Bizancio y el Próximo Oriente. En Barcelona, en Salerno, en Pisa, en Bolonia o en Montpellier se establecía una clara separación entre el ámbito de la especulación, por una parte, y los saberes concretos y prácticos por otra. Allí, la aritmética y la astronomía no se estudiaban sólo para descubrir las armonías ocultas del universo, sino también para llevar mejor una contabilidad, para establecer horóscopos que ayudaran a acertar en las decisiones políticas. La medicina y la agronomía gozaban en esas ciudades de la misma condición que en los países musulmanes, y la alta cultura que recibían los servidores del Estado se basaba esencialmente en el derecho, la retórica y las ciencias naturales. De ello se seguía que en Castilla o en Sicilia, si los príncipes eran célebres por su piedad, lo eran también, y tal vez sobre todo, por su saber y porque procuraban que los ornamentos del espíritu, del lenguaje y de la arquitectura se dedicaran sin duda al servicio de Dios pero también, al menos en parte, al servicio de la ciudad.

En la segunda mitad del siglo XIII, las fuerzas vivas de Europa se desplazan lentamente en dirección a Italia. En Toscana, Umbría, Romaña y Lombardía, en las *comuni* donde el derecho romano era la base de las instituciones de paz, el orgullo cívico llevaba a que se realzara la decoración monumental, se trazaran las líneas maestras de un urbanismo inspirado en el antiguo, se ordenaran las plazas, se decoraran las fuentes y se embelleciera el palacio municipal para gloria de la ciudad. Y cuando los magistrados decidían reconstruir el baptisterio, no era para exaltar el poder de la Iglesia, sino

para erigir un emblema de ese ideal de concordia y de solidaridad fraterna en que se basaba el Estado. No obstante, en ningún sitio fue tan viva la resistencia a la influencia clerical como en el sur de la península, en el reino que Federico de Hohenstaufen convirtió en la base del Sacro Imperio una vez más restaurado. Federico II asombraba al mundo porque, se decía, tenía curiosidad por todos los credos, informándose no sólo de la ley divina sino también de las leyes humanas y de las leyes naturales, y porque se alzaba contra el papa con más violencia que ningún otro soberano. El pontífice le acusaba precisamente, y con razón, de afirmar que «el hombre no debería creer nada que no pudiera demostrarse por la fuerza de la razón y de la naturaleza». Federico II veneraba a los cistercienses tanto como su primo San Luis. Pero cuando decidió erigir en Capua una puerta triunfal decorada según el modelo de la Roma imperial, con su propio busto y con el de los principales artífices de su poder, estaba sentando las bases de un último renacimiento, el gran renacimiento. Solamente medio siglo después de su muerte, en el decenio de 1300, vemos nacer en Italia sus primeros brotes. En la obra de Dante y en la de los escultores pisanos. En la obra de Giotto, el cual, al llevar, como dirán sus sucesores inmediatos, la pintura franciscana del griego al latín, la elevó así a la primera categoría de las artes.

1320-1400

Los historiadores tienden a trazar de la Francia del siglo XIV un retrato sombrío. Los documentos que manejan les hablan en efecto de desorden, de miseria por doquier, de soldados que saquean y destruyen, y es verdad que las riquezas acumuladas en el reino atizan entonces la codicia. A la primera ocasión, bandas de aventureros procedentes de regiones más ásperas, de Inglaterra sobre todo, se lanzan a cabalgar a través de este país apoderándose de todo lo que pueden. Es cierto también que el peso de una guerra interminable y difusa se deja sentir en unas regiones afectadas por la recesión agrícola. Se ha aplacado el gran impulso que durante siglos ha hecho crecer la superficie de cultivo e intensificar la producción. Ahora son los eriales los que avanzan en detrimento de los campos de cultivo, y como la población sigue creciendo, aumenta el número de campesinos que ya no pueden vivir de su tierra. Muchos de ellos se trasladan a las ciudades con la esperanza de encontrar en ellas algún recurso. Famélicos, se hacinan en los suburbios y empiezan a atemorizar a los ricos. Finalmente, las corrientes comerciales dan la espalda al territorio francés por la inseguridad militar y

sobre todo porque el perfeccionamiento de las técnicas de circulación facilita ahora el transporte de las mercancías desde Italia hacia Inglaterra, Flandes o el Báltico, bien por mar, bien por pistas abiertas a través de los Alpes suizos.

La mayoría de las provincias de Francia eran así muy vulnerables cuando, tras seiscientos años de tregua, reapareció la peste en 1348. Barcos genoveses la habían llevado el año anterior desde el fondo del mar Negro a los puertos sicilianos. Casi toda Europa se vio afectada. El primer ataque de la enfermedad fue terrorífico. Siguieron otros, periódicamente. En 1400, la población en su conjunto se había reducido sin duda en una tercera parte, y en algunas regiones en más de la mitad. Tal conmoción explica un desconcierto que se trasluce en numerosos signos. Explica las explosiones de crueldad, las matanzas de leprosos, de judíos, el acento trágico que caracteriza a muchas obras artísticas. Explica la brusca interrupción del trabajo en todas las obras, el abandono de algunas, la renovación de los equipos y las rupturas estilísticas que de ella se derivan, un sensible decaimiento del gusto en suma, que se puede atribuir a la incorporación de recién llegados menos cultos a los medios que sostenían la creación artística.

Hemos de tener cuidado, no obstante, para no caer en un exceso de pesimismo. El reino de Francia sufrió sin duda, y mucho. Pero Inglaterra sacó excelente provecho de las expediciones de saqueo que su rey y sus capitanes realizaban en el continente, pero la colonización agrícola proseguía al este del Elba, pero la Alemania meridional y Bohemia se enriquecían gracias a la explotación minera y al trabajo de los metales, España y Portugal por sus aventuras marítimas, Italia por la

banca y por la explotación de las riquezas del Próximo Oriente. Aunque la perturbación general de mediados de la centuria interrumpió momentáneamente el crecimiento, éste volvió enseguida, aquí y allá, y con más brío. Por otro lado, no todos los efectos de la epidemia fueron negativos. Los que sobrevivieron a la peste negra se encontraron, pasada la prueba, en menor número para repartirse las mismas riquezas, si no más, unas riquezas que cada día tenían más movilidad. Las conmociones que sacudieron a Europa en esa época provocaron a la vez una elevación del nivel de vida medio y, al circular la moneda con más rapidez y desorden, su concentración en unas pocas manos. Hicieron también que la rueda de la fortuna girara mucho más deprisa. Pues la confusión ofrecía más oportunidades para el enriquecimiento, por las armas, por el tráfico, por la especulación con metales preciosos, por las intrigas políticas. Se ganaba dinero sin dificultad. Se gastaba con facilidad. Bien para redimirse consagrando al ornato devocional una parte de los bienes mal adquiridos, bien para celebrar un éxito mediante el despliegue de fastos, bien para satisfacer el gusto de gozar de la vida, atizado por la presencia solapada de la muerte. Todo ello hace que, en medio de tantos estragos y tantas miserias, la producción de obras artísticas no se debilite, bien al contrario. Son sus formas las que se modifican, por el efecto de la combinación de varios movimientos.

A primera vista, parece que en el siglo XIV se reduce la presencia de lo religioso en la producción artística. La primera razón de esa aparente retirada es que los ornamentos profanos, los del cuerpo, los de la vivienda, se

han conservado en mucho mayor número que los de épocas anteriores. Estaban hechos con unos materiales menos perecederos que una sociedad más próspera podía ahora utilizar simplemente por gusto. Hay, no obstante, otro hecho que explica esta mayor presencia de lo laico en el arte, y es que éste se iba liberando poco a poco de la tutela eclesiástica. No es que los fieles estuvieran menos preocupados por lo sobrenatural, por los peligros que tras la muerte acechaban a las almas pecadoras, por la necesidad, entonces, de escuchar a los sacerdotes, de recurrir a los sacramentos y de practicar la limosna. Para comprobarlo basta con acudir a los testamentos, sumar las mandas que ricos y menos ricos instituían sin cuento, imponiendo a sus herederos, carga insoportable, que después de su muerte se dijeran a perpetuidad miles de misas por su salvación. Pero se acentuaba la interiorización del cristianismo. Y ésta llevaba a preferir, frente a las liturgias colectivas, la oración y la mortificación en solitario. Incitaba a limpiarse de los pecados contribuyendo a aliviar la enfermedad y la pobreza, mediante importantes donaciones a las instituciones de caridad, a los hospitales. Además y sobre todo, una buena parte del dinero en efectivo que antes recogían las instituciones religiosas llegaba ahora a las manos de los dueños del poder político. Tenemos aquí uno de los factores esenciales. Fue en esta época cuando se estableció en Europa un sistema fiscal que a partir de ese momento sería capaz de hacer fluir el dinero en abundancia hacia las arcas del Estado. Esta innovación del siglo XIV, el impuesto regular, es una de las que más fuerte huella dejaron en la historia del arte.

El Estado más poderoso y más ávido era sin duda la propia Iglesia; las arcas mejor alimentadas, las de los pa-

pas. De ellas salieron los recursos para dar de nuevo un notable impulso al arte religioso en las provincias meridionales de Francia, de las que procedían los papas y muchos cardenales. Pero los florines que les llegaban a ellos a través de los banqueros toscanos les servían sobre todo para exhibir los signos de su poder temporal en Aviñón, donde se habían instalado. Reducido inicialmente a un claustro austero, el palacio de los papas se hizo después arrogante y suntuoso. Imponentes murallas, una sala de audiencias del tamaño de una catedral, un enorme patio interior dominado por una logia para las apariciones solemnes del sucesor de San Pedro, frescos en fin en los muros interiores, encargados a los artistas más célebres. Al palacio se sumaban, como otras tantas réplicas limitadas pero no menos confortables y fastuosas de la residencia pontificia, las *livrées* de los cardenales, diseminadas por la ciudad y sus inmediaciones. Salta a la vista el enorme coste de todo ello. No parece, sin embargo, que tal dispendio provocara fuertes reticencias en el seno de la curia, y a la vez tampoco los prelados de Inglaterra dudaban en reconstruir magníficamente sus residencias. A los dirigentes de la Iglesia les parecía perfectamente legítimo, y necesario, mostrarse tan magníficos como los reyes y los *condottieri*. Se habituaban así a trazar una clara línea divisoria entre lo que debían a Dios y lo que exigía su propia gloria. Entraba en juego la nueva concepción del mundo que empezaba a dibujarse. A lo largo del siglo XIV se acentuó de manera decisiva la distinción entre las cosas terrenales y las del cielo, distinción que podemos considerar como una de las líneas maestras de la incipiente civilización europea, y sin duda como uno de los más sólidos cimientos de sus conquistas ulteriores.

La línea de separación entre lo religioso y lo profano se había trazado a mediados del siglo XIII. Y no sólo en las ciudades de la Europa meridional. En París, entre los servidores del rey, y en la universidad en la que se forjaba la ideología teocrática, muchos se daban cuenta de que era imposible conciliar el dogma y la razón y consideraban inútil el intento de Tomás de Aquino, inútil y condenable. Y se condenó. Pasado el año 1300, doctores franciscanos como Duns Escoto y Guillermo de Ockham basaban sus enseñanzas en esa separación ineluctable: de un lado se halla lo que pertenece a la fe y la devoción individual, el ámbito de la piedad, de los impulsos del corazón y, en cierto sentido, también el de lo inmaterial; de otro, lo que perciben los sentidos, el mundo en que vivimos, lo creado, un espacio autónomo que el hombre tiene que desentrañar para gobernarlo mejor. Este segundo ámbito es el de la observación, la experiencia sensorial y el razonamiento lógico. El hombre está llamado a explorarlo con libertad, utilizando para ello todas las facultades intelectuales y sensibles de que Dios le ha dotado. Sobre todo el príncipe, encargado de mantener en la tierra el orden y la justicia. Para gobernar bien, ha de remitirse a las máximas de los filósofos, a la *Política* de Aristóteles, obra que los eruditos adaptan ahora para los gobernantes.

Lo que formalizaban los teólogos en sus propuestas era ya evidente para la mayoría que no reflexionaba. Esas ideas respondían claramente a las expectativas de una sociedad trastornada por la expansión de la economía de mercado, por la ampliación de los límites del mundo, por el descubrimiento de las rarezas naturales, y especialmente a las expectativas de todos los que, al descubrir la precariedad de la vida, se apresuraban a

disfrutar del poder y la riqueza. La tendencia al realismo que a lo largo de todo el siglo se afirma en la obra de pintores y escultores, los esfuerzos por representar con más exactitud las cosas visibles, no dejan de guardar relación con esa voluntad, más o menos consciente, de sustraer a la influencia de lo religioso un ámbito de libertad y de delimitarlo con nitidez. En cualquier caso, lo que enseñaban Duns Escoto o Guillermo de Ockham está muy estrechamente vinculado con el reforzamiento del Estado, del que depende en esta época lo más vigoroso y lo más audaz de la creación artística.

En las pinturas que ilustran el calendario de las *Très Riches Heures du duc de Berry* vemos en el horizonte de todos los paisajes la silueta de un castillo, coronado a veces por un fascinante conjunto de torretas. El príncipe para el que trabajaron los hermanos Limbourg exigía que se vieran con claridad los emblemas de su autoridad, de su derecho a recaudar impuestos, pero también la imagen de los placeres que el buen gobierno se debe procurar y que distribuye con largueza entre los miembros de su corte. A partir de 1400, los más grandes artistas trabajan para los palacios. Palacios de papas, palacios de obispos, de abades, palacios municipales en Gubbio y Siena, y también, como en Ypres, los palacios de comerciantes que eran las lonjas. Palacios de los caudillos militares, de los banqueros que en esta época se apoderan de la *signoria* en las ciudades italianas. Con más frecuencia, palacios de monarcas, de reyes, de hijos de reyes, de hermanos y primos de reyes que ahora reciben en herencia una parte del patrimonio ancestral, por tanto de las fuentes del dinero, y que, con el pretexto de la necesidad de mantener su rango, tiran a manos llenas de las arcas reales.

Es poco lo que sabemos de la condición del pintor, del escultor o del arquitecto en el siglo XIV, apenas algo más que en los periodos anteriores. Es evidente que Giotto no era un hombre sin fortuna. ¿Gozaba por ello de más libertad ante sus comitentes? Nada nos permite afirmar que la parcela de libertad de que gozaban los artistas empleados por las grandes casas fuera sensiblemente mayor a finales del siglo XIV en la corte de los Valois o de los Visconti. Hay documentos que arrojan algo de luz sobre las relaciones entre el comitente y el ejecutor. Son contratos firmados ante notario. El artista se compromete a respetar fielmente unas cláusulas que fijan no sólo sus honorarios y la calidad del material que ha de utilizar, sino también, y con detalle, la forma de desarrollar el asunto de la obra. No obstante, domina la impresión de que ahora la relación se establece entre dos individuos. Incluso en el caso de los encargos públicos, el proyecto responde casi siempre a la voluntad formal de una persona. Como contrapartida, otra persona, el arquitecto, el escultor, el pintor, el orfebre, se reserva la facultad, muy amplia cuando su reputación se acerca a la de un Matteo de Viterbo, de embellecer la trama que así se le propone y de dejar en la obra el sello de su sensibilidad personal y de su cultura personal. Se va apuntando así, de manera imperceptible, la autonomía del artista en el seno de una sociedad penetrada toda ella por el ascenso del individualismo.

Ese debilitamiento de las limitaciones a la iniciativa individual se vio muy favorecido tanto por la penetración del dinero como medio de intercambio y la relajación general de la economía como por la predicación de las

órdenes mendicantes. Éstas exhortaban a los fieles a que se abandonaran en solitario, en su intimidad, como si fuera en una ermita, a las efusiones del amor místico, a que profundizaran su relación personal con el espíritu. Era como si se hiciera realidad la predicción de Joaquín de Fiore. El eremita calabrés había anunciado que en 1260 la historia de la salvación entraría en una tercera fase, situada bajo el reinado del Espíritu Santo. Efectivamente, la tercera persona de la Trinidad estaba ahora más presente en la vida devota, sustituyendo poco a poco al sacerdote en la función de intermediario entre el alma individual y la luz divina. Se desdibujaba así, insensiblemente, la línea divisoria entre la devoción moderna y la herejía. Bastaba, para ser condenado, con dar un paso más en esa dirección, con arremeter demasiado abiertamente contra el control clerical o simplemente con caer en manos, por mala suerte, de unos inquisidores menos tolerantes. A comienzos del siglo, cuando se quemaba también a los templarios, Marguerite Porete, beguina de Valenciennes, subió a la hoguera en París. Sin embargo, eran muchos los cristianos a los que, como a ella, les parecía loable el deseo de las almas piadosas de encerrarse en un amoroso encuentro personal con Dios.

En el arte del siglo XIV sigue predominando ampliamente lo religioso. Las obras artísticas siguen siendo en su mayoría ofrendas, y su propósito el de ayudar al fiel a entrar en comunicación con lo invisible. Las formas nuevas de la práctica religiosa tienden además a conceder una mayor importancia a esa función mediadora. Se cierra en esta época una fase de la historia del pensamiento europeo que se había iniciado cuando San Anselmo, a finales del siglo XI, había proclamado *fides*

quaerens intellectum, que la fe debía ser también inteligencia. En adelante, el rigor racional pierde sus derechos en el ámbito de la fe. La fe se convierte en un asunto del corazón, de relaciones afectivas. Según la cultura caballeresca, según la poesía cortés, el amor nace de una mirada, el corazón se inflama al ver al objeto amado. En los siglos XII y XIII, la relación con lo divino se había imaginado como un rayo luminoso. En el siglo XIV, más concretamente, esa relación se establece y mantiene como un intercambio de miradas entre dos personas. Así se transmite la gracia, así se alimenta el fervor. Y ello hace que se imponga en esta época el gesto de la elevación, de la presentación de la hostia para que puedan contemplarla todos y cada uno de los fieles (y por eso se aclara la vidriera, para que en el interior de la iglesia pueda verse con más nitidez). Es lógico, por tanto, que se amplíe la función de la imagen piadosa situada ante la vista del que ora: tanto como una reliquia, es fuente de bendición. Es lógico que todos quieran tener imágenes a su alcance, para poder obtener de ellas, en todo momento, ardor y consuelo. Y es lógico también que la obra de arte, al servicio de una devoción cada vez más solitaria, no se limite a reproducir fielmente los rasgos expresivos del ausente interlocutor de ese diálogo místico, sino que tienda a convertirse en un objeto de propiedad personal. Como las vestiduras ceremoniales, como las creaciones del arte profano. Es verdad que sigue habiendo ambiciosos proyectos constructivos. Es verdad que se siguen levantando grandes edificios colectivos, sobre todo iglesias para los predicadores y para los menores, y que en ellos se colocan, encima de los altares, polípticos desmesurados. Es verdad que se siguen adornando las catedrales.

La escultura invade su interior, puebla de imágenes demostrativas los muros del trascoro. Pese a todo ello, ahora los artistas trabajan principalmente en encargos privados o para el mercado.

Es significativa la aparición en esta época de las primeras figuras indiscutibles de coleccionistas. Como Carlos V, rey de Francia, y su hermano Juan de Berry. Son evidentemente casos extremos. Disponen de enormes recursos. Lo que importa aquí es su pasión maniaca, lo que disfrutan tocando los camafeos, las medallas, hojeando los libros preciosos, cuyas ilustraciones, encargadas a distintos artistas célebres, pueden considerarse como el equivalente de las colecciones de cuadros de las que se enorgullecían los príncipes del siglo XVII y de las que se enorgullecen hoy los aficionados. Más significativos aún son, por una parte, la búsqueda obstinada del parecido en el retrato y, por otra, los signos de propiedad, escudos de armas o divisas, que aparecen en la mayoría de las obras de esta época. Los que sacan fondos de sus arcas para encargar un relicario, una vidriera, un sepulcro o un retablo, y dan para ello estrictas instrucciones a los artesanos, quieren que se les identifique al primer vistazo, y hasta el fin de los tiempos, como donantes de esos objetos. Del mismo modo que ordenan que sus nombres, sus nombres personales, se pronuncien perpetuamente en las liturgias funerarias por ellos costeadas.

Esa nueva influencia del individuo en la obra de arte hace que se reduzcan las dimensiones de ésta. Las obras maestras de los siglos XI, XII y XIII las contemplamos hoy al aire libre o en espacios de libre circulación. Son monumentos. Se concibieron y realizaron para colectividades. El arte del siglo XIV, en cambio, lo descubri-

mos más en el museo, en las vitrinas, y ese cambio radical refleja por sí solo, claramente, el repliegue de la creación artística hacia lo privado, hacia lo individual. Indudablemente, muchos de los objetos que hoy vemos expuestos de esa manera son en realidad, como los paneles separados de la predela, fragmentos desgajados de un conjunto (lo que por otra parte impide muchas veces reconocer su significado, su auténtica función). Pero las obras completas, y las más complejas, como los retablos en los que se conjuga el trabajo del escultor, el orfebre y el pintor, son casi todas de tamaño mediano, hechas para ser colocadas en la angosta celda a la que el devoto se retira, e incluso para que éste las lleve consigo. Algunas, minúsculas, caben en la mano cerrada de su propietario.

No hay duda ninguna de que se sigue sirviendo en primer lugar a Dios y a los santos, pero ahora se les sirve de otra manera. En el siglo XI, el arte religioso culminaba en el monasterio. A comienzos del siglo XIII, en la catedral. La obra de arte religioso característica del siglo XIV es la capilla. Fundadas, construidas, decoradas y mantenidas por una persona o por un pequeño grupo de personas unidas por vínculos de parentesco, de alianza o de fraternidad espiritual, atendidas por un clero privado, remunerado, reclutado por los señores locales, retiros cerrados y claramente circunscritos aunque sea en un recinto imaginario, las capillas, espacio del recogimiento, del examen de conciencia y de la oración secreta, responden a las exigencias de una práctica religiosa cada vez más interior, egotista y emotiva. Muchas de ellas están integradas en la mansión familiar, como lo estaba la Sainte-Chapelle de San Luis, como está en Karlstein, en lo más alto del edificio, el

oratorio en el que el emperador Carlos de Bohemia se inclina ante los relicarios. Otras se construyen en el barrio, en la calle en la que la cofradía tiene su sede. Muchas van a situarse, una junto a otra, en los costados y el ábside de las iglesias. Pero también las hay móviles, las que el viajero en camino, en el campamento, en la vía de peregrinación, construye colocando simplemente ante él un pequeño retablo portátil. Hay también, por último, capillas muy humildes, pues basta con un objeto, con una simple imagen, para convertir en capilla el rincón de una choza.

En efecto, la arquitectura de la capilla cuenta mucho menos que lo que contiene. Objetos. Objetos artísticos, encargados o, cada vez más, comprados en el mercado. Son cajas en cuyo interior hay reliquias: la popularización del cristianismo mantiene con fuerza la veneración de que se rodea a los cuerpos santos; ricos y pobres, como en la época de Guillermo el Conquistador, quieren poseer algunos de esos restos, tenerlos cerca de ellos, tocarlos, llevarlos en el cuerpo. Son también libros, salterios, libros de horas, y el libro es incluso, por sí solo, una especie de capilla, la más íntima, la más cotidiana, el principal instrumento de un encuentro, de una entrevista personal con el Todopoderoso. Pues el libro encierra las palabras del intercambio. Se pide a los fieles que los lean, y son cada vez más los capaces de descifrarlos. Y el libro contiene también imágenes. Son sobre todo las imágenes que pueblan las capillas.

Esas imágenes instruyen: cuentan, como lo hacía públicamente la estatuaria de la catedral, la vida de Cristo, la de la Virgen, la de los santos. Y advierten: recuerdan que la muerte, imprevisible, está merodeando, que hay que estar siempre preparados y a qué se arriesgan los que no lo

están; el nuevo cristianismo está lleno de ansiedad por no tener una buena muerte, con la preparación adecuada, purgados de las faltas por la contrición, provistos de esas defensas contra la condenación que son las buenas obras; y, a propósito de Jesús, a propósito de los mártires, a propósito de todo, las representaciones del tránsito se multiplican, se amplían al tiempo que se precisan sus detalles. Las imágenes también reconfortan; muestran los refugios, el manto de compasión con que la Madre de Dios envuelve a quienes la aman. Y la función de las imágenes, de todas las imágenes, pintadas en las páginas de los libros, en los muros de la capilla o en los paneles de los retablos, esculpidas en el marfil de esos dípticos que se llevan encima, la función de las estatuillas que representan a los seres invisibles a los que hay que temer y amar, es emocionar, tocar la fibra sensible, despertar el terror sagrado, el arrepentimiento. Ablandar. De ahí, de ese desdibujamiento de la racionalidad, de la invasión del ámbito religioso por lo afectivo, procede la caída de tensión que se observa en el arte religioso. Esa pérdida de la moderación, esa tendencia a la afectación o al expresionismo, ese deslizamiento hacia lo dulzón y paralelamente hacia lo exasperado no se deben sólo a las mezclas características de la sociedad mundana, a la intrusión de los últimos advenedizos. Tampoco obedecen sólo al hecho de que, al ser más sólidos, los productos de segunda clase, destinados a clientes menos refinados, hayan sobrevivido mejor que en épocas anteriores y ocupen un espacio mayor. Son más bien consecuencia de la misión que quiere desempeñar el objeto piadoso: ayudar al alma ferviente —por todos los medios, los más ingenuos, los más brutales— a avanzar hacia el descubrimiento del

Grund del que habla el Maestro Eckhart, de la profundidad misteriosa y nocturna donde se halla lo que la vincula directamente, al margen de cualquier intervención clerical, a la esencia divina.

El otro objeto característico del arte del siglo XIV es la tumba, que además se instala muchas veces en la capilla; aunque sigue perteneciendo a lo religioso, tiende ya hacia lo profano. Los muertos viven. ¿Dónde están? ¿Qué quieren? ¿Cómo ayudarles, cómo evitar hacerles daño? ¿En qué me convertiré después de la muerte? En esas preguntas se basa, a lo largo de toda su historia, el cristianismo medieval. Por ejemplo, el éxito de la congregación de Cluny se debió en buena medida a los servicios que supo prestar a los difuntos. En el siglo XIV, como en el año mil, los funerales son una de las festividades mayores, en las que se reconstituye la cohesión del tejido social. Cuando logran plenamente su objetivo, cuando el difunto ha podido prepararse con tiempo suficiente, rodeado de todos los suyos, cuando ha podido dejarles en un último discurso el mensaje de su experiencia, su entrada en la otra vida se celebra pomposamente, con una mezcla de tristeza y alegría. En torno al catafalco en el que se expone su cuerpo en postrero desfile, sus parientes, sus amigos, y, a cierta distancia, los pobres que han acudido de todos los sitios, comparten la comida que él preside por última vez y que les ofrece como tantas veces ha hecho en vida. Desde que el sepulcro empezó a cubrirse de adornos figurativos, éstos perpetúan el recuerdo del rito de paso, del momento del tránsito, en el que el «transido» pasa de este mundo al otro. Por humilde que sea la tumba, los signos que se colocan en el monumento conmemorativo evocan un traslado triunfal. Evocan también ese cuerpo

cuyos restos reposan allí, a la espera de resurgir el día del juicio final.

En esta época sólo los muy pobres no sueñan con encargar, para la sepultura, un monumento conmemorativo de ese tipo. El lugar en que se va a disponer se elige con esmero, expresamente. Se sacrifica todo para instalarlo en un espacio favorecido por las gracias del Cielo, y para decorarlo. Cabe pensar que con mucho los más numerosos de los encargos que reciben los artistas se refieren entonces a la tumba, y son los más personales de todos. Dejar en ella un signo muy visible como recuerdo para los que la verán en el futuro, inscribir no sólo el nombre sino también la forma corporal, velar por que la efigie sea reconocible aun en los casos en que no se puede hacer más que una silueta grabada con un sencillo trazo sobre una losa: en ningún sitio es más evidente la apropiación personal de la obra de arte. Ni su deriva hacia lo profano, hacia lo carnal. Pues la tumba no contiene nada más que la parte perecedera del ser. El alma ha partido de allí. Pero no se la olvida. Se sabe que sufre, inevitablemente. Por eso una inscripción pide que se rece por ella. Es cierto, sin embargo, que se exalta en primer lugar lo corporal, y que la escultura y la pintura funerarias que se desarrollan en el siglo XIV satisfacen de hecho el deseo del difunto de seguir estando presente, de sobrevivir aquí abajo, al menos en representación. Ponen de manifiesto un apego extremo a los bienes terrenales, una inconsciente resistencia a las exhortaciones de los predicadores franciscanos, que llaman por el contrario a la renuncia, a sumirse en el fervor espiritual. El arte funerario expresa una revancha del orgullo humano, y la afirmación de los poderes que el hombre reivindica en

este mundo. Sobre todo del poder político. Todo el fasto y todos los talentos que antaño se aplicaban exclusivamente a celebrar la majestad divina, todas las riquezas que se dedicaban a engalanar sus altares y los pórticos de su casa, se trasladan a finales del siglo XIV a las sepulturas de los cardenales y los príncipes, en especial los que hace poco que han accedido al poder. Tal es el caso de los «tiranos» de Milán o de Verona, que se hicieron representar como caballeros heroicos, soberbios, como reencarnaciones de Marco Aurelio, como si, más allá de la muerte, pudieran seguir teniendo bajo su control a la ciudad sometida.

Convencidos ahora de que les es lícito, más que lícito necesario, atender no sólo a su alma sino también al inmenso dominio que no atañe ni al dogma ni a la piedad, y hacer todo lo posible por convertirse en sus dueños, los poderosos gastan también a manos llenas, contratan a los artistas más prestigiosos para que la casa en la que reciben a sus amigos entre gran abundancia de placeres, donde el pueblo sabe que velan por él, tratando de mantener la concordia, sea todo lo suntuosa que corresponde a su gloria. Los señores feudales, siempre en camino, eran hombres del aire libre. No se recluían más que estando de paso, y cuando las inclemencias del clima les obligaban a refugiarse. Su casa era un cobijo precario. En el siglo XIV empieza a convertirse en una auténtica residencia. En su mayor parte sigue estando ocupada por espacios abiertos, jardines y huertos. Pero ordenados con más cuidado. A la manera de los soberanos cuyo lujo alaban los viajeros llegados de Oriente, los más ricos muestran a sus invitados extrañas bestias. Y, sobre todo, ya no se contentan con amplias estancias cubiertas, como las de los siglos precedentes, las de por

ejemplo los palacios de los condes de Poitiers o el arzobispo Gelmírez en Santiago de Compostela. Se aficionan a estar en habitaciones pequeñas y cerradas. Las chimeneas en los muros, los velones que iluminan los interiores, les ayudan a defenderse mejor de los rigores de la naturaleza, y así se prolonga largamente la vida después de la anochecida. El señor gusta de decorar esas cámaras íntimas como decora su capilla, y acumula lo más precioso en las grandes salas en que se desarrollan en su torno las ceremonias de la hospitalidad. Ha desaparecido casi todo de esas decoraciones, destruidas por el tiempo, borradas por remodelaciones ulteriores. Pero lo poco que queda de ellas, algunos fragmentos de frescos, adornos de mesa, las tapicerías que los grandes príncipes llevaban de uno a otro de sus castillos, y sobre todo lo que las ilustraciones de los manuscritos más suntuosos muestran de esos aposentos cuando, cerca ya de 1400, los pintores a su servicio se aplican a describir con minuciosidad lo real, ponen claramente de manifiesto que la sociedad dominante cubría de adornos los lugares de reunión y destinaba una parte muy grande de sus riquezas a su solo placer, a sus sueños y a celebrarse a sí misma.

«Los caballeros de nuestra época», se lee en el *Songe du Vergier,* «hacen pintar en sus estancias batallas de infantería y de caballería, y así, a modo de visión, obtienen deleite en batallas imaginadas». Diversión, evasión a lo imaginario, es lo que esperaba de sus poetas la caballería del siglo XII y es lo que esperan ahora de los artistas las elegantes compañías de doncellas y caballeros que ponen en escena el *Decamerón* o el fresco del Campo Santo de Pisa, arrellanados en graciosos recintos de follaje, seducidos por las fantasías de la naturale-

za mientras la peste hace estragos en torno a su refugio, aparentemente despreocupados, secretamente atormentados por el sentimiento de que la vida es un don muy fugaz y por el terror de los últimos días. Es también por la imagen como descubrimos otro decorado, el decorado con el que todos debían envolverse el cuerpo para realzar sus atractivos mediante el disfraz, mediante la brillantez de los tejidos y las pieles, cuando aparecían en público, en la fiesta, en el baile, en el torneo o en las peripecias de la guerra de verdad. De todas las obras de arte del siglo XIV, el vestido de gala es la más personal, y la más alejada de lo religioso aun cuando algunos colgantes contengan reliquias. Es también, sin duda, la obra de arte por la que en esta época se preocupan de manera más constante los hombres y las mujeres de toda condición. Para el lujo del vestido trabajan en las ciudades la mayoría de las corporaciones de artesanos; el comercio de larga distancia se centra sobre todo en los materiales con que se confecciona, y por él se dilapida dinero de una manera tan inconsiderada que, para mantener el orden, los poderes públicos se ven obligados a promulgar normas draconianas para contener tal despilfarro. En los accesorios del aseo personal, como esas monturas de espejos o esas cajas de perfumes donde los eborarios parisinos representan en bajorrelieve las sucesivas fases del juego del amor cortés, se manifiestan plenamente la variedad, el refinamiento y la brillantez del arte profano. Es también un arte de amar. Púdico aún, como son púdicas las novelas de la época. No obstante, si se tiene en cuenta la solícita ternura con que los pintores tratan en los paneles de los retablos la carne de las jóvenes santas martirizadas, cabe suponer algunos avances en el ámbito del

erotismo (el cuerpo de Eva en una de las páginas de las *Très Riches Heures* propone encantos mucho más emocionantes que los del tímpano de Autun), y la representación del cuerpo desnudo de la mujer tiene indudablemente en el arte del siglo XIV una presencia no tan limitada como cabría pensar por lo que ha llegado hasta nosotros.

Pasado el 1300, y por efecto de las tensiones políticas, Europa se divide en compartimentos. El dinero circula más deprisa, a los jefes de Estado les cuesta menos obtenerlo de las burguesías a las que protegen y cuya prosperidad favorecen, el producto de los impuestos les sirve para pagar a unas tropas más numerosas y mejor equipadas, que lanzan contra los Estados vecinos. A lo largo de toda su historia, la Edad Media europea tiene una experiencia permanente de la guerra. Pero, en el siglo XIV, la guerra cambia de dimensión. A partir de ahora todo depende de ella. Trastorna el orden de las cosas. Quebranta el sistema de valores. Así lo demuestran el vertiginoso ascenso de los capitanes más afortunados y la arrogancia de las efigies que ellos mismos encargan a los escultores y a los pintores. Las hostilidades dificultan las relaciones comerciales, interrumpen las peregrinaciones y, más en general, el fortalecimiento de los Estados atenta contra todas las instituciones que habían mantenido a Europa unida en las épocas de Inocencio III y San Luis. Sufre en especial el poder del papado. A comienzos del siglo, pierde la partida entablada contra el rey de Francia, debe abandonar Roma y establecerse en Aviñón bajo la protección de los Capetos; al tomar allí la apariencia de una potencia estatal, es blanco de críticas acerbas que le reprochan su fasto y haber traicionado su misión; los

ataques de que es objeto reaniman la herejía, siembran la discordia en las órdenes mendicantes y la crisis acaba por desgarrar a la cristiandad: en 1378, el cónclave, dividido, elige a un papa contra otro. No era la primera vez. Si el cisma se consolida y se mantiene es debido a los intereses divergentes de los Estados, porque el rey de Francia pretende que la sede apostólica siga estando bajo su férula, porque sus rivales no le apoyan y porque el orgullo italiano exige que el sucesor de San Pedro regrese a Roma.

Del mismo modo que las ciudades rehacen sus murallas y vigilan estrechamente sus puertas para protegerse de la peste y de las bandas de salteadores que recorren los llanos, así, ante la intensificación de los antagonismos, los Estados grandes y pequeños se repliegan sobre sí mismos. Se establecen controles en las fronteras, que se hacen así reales. Los príncipes viven en el temor a la traición: con la esperanza de alzar en torno a su persona una muralla de lealtad reforzada, cada uno de ellos crea, Jarretera o Toisón de Oro, una orden de caballería. Todos pretenden mantener férreamente dominados a un clero dócil y a funcionarios sumisos, y crean sus propias universidades para que los canónigos y los juristas dejen de ir a formarse a tierra extranjera. Los pueblos padecen a los que hacen la guerra, se aviva la xenofobia, las naciones se encierran en su identidad, se exalta a los santos protectores, se potencian las leyendas dinásticas, y las lenguas nacionales, rechazando el latín, acceden a la dignidad de la escritura y la invaden.

Tal compartimentación afecta evidentemente a la creación artística. En cada ciudad en que el príncipe posee un palacio, donde sus delegados resuelven en su

nombre las apelaciones judiciales, recogen el excedente fiscal y llevan las cuentas, donde los que manejan el dinero le hacen al tesoro los anticipos que necesita a cambio de sustanciales privilegios y donde los proveedores de la corte se enriquecen, se prometen grandes contratos a todos los que decoran las capillas, las sepulturas, las residencias o confeccionan los vestidos de gala. Todas las capitales, medianas o pequeñas, las de las herencias recibidas por los familiares de los soberanos, las de las circunscripciones administrativas que se crean en los Estados mayores, también las ciudades independientes que han extendido su dominio sobre el campo circundante, todas esas ciudades son activos focos de creación, pero tienden a encerrarse en sus tradiciones. Se constituyen así «escuelas» locales, cuyas características específicas desvelan hoy los expertos. El provincialismo que se observa en las artes de esta época, más evidente en la producción ordinaria, en las obras de segunda categoría, es consecuencia directa del fraccionamiento político.

No obstante, lo que más llama la atención al llegar a los últimos decenios de la Edad Media, tras haber seguido durante un milenio la evolución de la creación artística en Europa, es la continuidad. Continuidad en primer lugar de las funciones de la obra de arte. Sólo la afecta el proceso constante de vulgarización gradual que, a medida que esta región del mundo va ganando en prosperidad, hace que se propaguen poco a poco, paso a paso, penetrando en el cuerpo social, unos gustos y unos usos que en los primeros tiempos eran monopolio de los dirigentes. ¿No son acaso los mismos gestos de Carlomagno los que repiten en 1400, ante imágenes parecidas y en lugares parecidos, el cambista

de Pamplona, el armador del Lynn, el comerciante en vinos de Maguncia, el rico agricultor de Orvieto? Como él, se retiran a una capilla para orar; como él, deletrean en su salterio las palabras latinas de las preces; como él, se exhiben en la sala grande de su residencia, desfilan cubiertos con telas de abigarrado colorido, rodeados por gentes agradecidas que se muestran pródigas y obsequiosas con ellos. Es indudable que no encargan a artesanos domésticos, como hiciera el emperador del Occidente, joyas, libros y placas de marfil. Van a comprar esos objetos a las tiendas. Pero son los mismos.

No es menos sorprendente la continuidad que se aprecia en las estructuras que proporcionan a las formas artísticas a la vez su diversidad y su unidad. En los umbrales del siglo XV, como en la época carolingia, hay dos regiones, las mismas de entonces, que se sitúan en la vanguardia del dinamismo, que producen lo necesario para fabricar los más bellos adornos personales y que se enriquecen con el tráfico. Una tiene su centro en el mar del Norte, la otra en Italia. En el Sur siguen dominando las artes de la piedra y la monumentalidad. En el Norte, las artes de la madera y el metal, que se aplican a objetos ligeros, manejables. Como a lo largo de toda la Edad Media, como en los tiempos de Carlos el Calvo, de Guillermo de Volpiano, de San Bernardo, de San Luis, la síntesis entre lo que viene del Norte y lo que viene del Sur se realiza en la Europa intermedia y bajo la égida de los poderes dominantes. Entre 1320 y 1400, esos poderes son los del emperador, el papa y el rey de Francia. Los tres están ahora debilitados. Conservan, no obstante, prestigio y medios suficientes para atraer de todas partes, a las ciudades en que residen, a los artistas de más renombre. Desde esas ciudades irra-

dia lo que aún le confiere unidad al arte europeo aunque se afirmen las singularidades nacionales.

Praga desempeñó momentáneamente ese papel cuando, en el reinado de Carlos IV, la dignidad imperial recuperó algo de su pasado esplendor. Pero la función unificadora la desempeñaban de manera permanente Aviñón y París. En ellas se forjó, a finales del siglo, el estilo que los historiadores del arte denominan justamente gótico internacional. Aunque obligada a encerrarse tras sus murallas cuando las compañías de mercenarios pirateaban por el valle del Ródano, Aviñón fue durante todo el siglo XIV el principal foco de encuentros estéticos pese al descrédito que pesaba sobre la persona del papa y sobre el colegio cardenalicio, pese al cisma. Y aunque el brillo de París se empañó durante unos años cuando, con el rey Juan cautivo en Inglaterra, su primogénito, el delfín, dudaba entre las intrigas de desleales consejeros y las brutales exigencias de la alta burguesía mientras las bandas inglesas asolaban la Beauce, la ciudad, capital de un Estado que no habían podido arruinar los saqueos, los rescates y los desastres de la peste, que seguía siendo la más opulenta de Europa y cuya universidad conservaba intacta su preeminencia sobre todos los demás centros de estudios que salpicaban la cristiandad, brillaba en 1400 con todo su esplendor.

Por poco tiempo. Unos años después, la ciudad se vio arruinada por los tumultos, la guerra civil, la invasión, y el papado se fue separando poco a poco de Aviñón. A partir de ese momento, la creación artística se dispersó. En el Norte, entre Brujas, Colonia, Dijon. En el Sur, entre Florencia, Venecia, Barcelona. Lo que llamamos el Renacimiento se desarrollaba ya desde hacía

un siglo en la Europa meridional, desde que empezaran a germinar los fermentos que habían dejado Federico II y los patricios toscanos. Lo que llamamos la Edad Media, en cambio, iba a prolongarse aún durante un siglo, si no más, en la Europa septentrional.

Bibliografía

1. Orientación

DAVIS-WEYER, C., *Early Medieval Art 300-1500*, Toronto, 1986.

Enciclopedia dell'arte medievale, dir. A. M. Romanini, Milán, 1991.

FRISCH, T. G., *Gothic Art 1140-c.1450. Sources and Documents*, Toronto, 1987.

LEHMANN-BROCKHAUS, O., *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre, 901 bis zum Jahre 1307*, Múnich, 1955-1960, 5 vols.

—*Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhun- derts für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlín, 1938, 2 vols.

Lexikon der christlichen Ikonographie, eds. E. Kirschbaum y W. Braunfels, Friburgo de Brisgovia, 1968-1976, 8 vols.

MORTET, V., *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge*, París, 1911-1929, 2 vols.

SCHILLER, G., *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh, 1971-1980, 5 vols.

SCHLOSSER, J. von, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters,*Viena, 1896.

—*Schriftquellen zur Geschichte der karolingischer Kunst,* Viena, 1892.

PASTOUREAU, M., y DUCHET-SUCHAUX, G., *La Bible et les Saints, Guide iconographique,* París, 1994 *(Guía iconográfica de la Biblia y los santos,* Madrid, Alianza, 1997).

RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien,* París, 1955-1959, 6 vols *(Iconografía del arte cristiano,* 5 vols., Madrid, Serbal, 1996).

2. LAS FORMAS

L'Art européen vers 1400 (catálogo de exposición, Kunsthistorisches Museum, Viena), Viena, 1962.

Artistes, Artisans et Production artistique au Moyen Âge, ed. X. Barral i Altet, París, 1986-1990, 3 vols.

AVRIN, L., *Scribes, Script and Books. The Book Arts from Antiquity to the Renaissance,* Londres, 1991.

BARRAL I ALTET, X., *L'Art médiéval,* París, 1990.

BELTING, H., *Bild und Kunst. Eine Geschichte des Bildes vor den Zeitalter der Kunst,* Múnich, 1991.

BENTON, J. R., *Bestiaire médiéval,* París, 1992.

BINSKI, P., *Medieval Craftsmen. Painters,* Toronto, 1991.

BISCHOFF, B., *Paléographie de l'Antiquité romaine et du Moyen Âge occidental,* París, 1985.

BRISAC, C., *Le Vitrail,* París, 1990.

BROWN, M. P., *A Guide to Western Historical Scripts from Antiquity to 1600,* Toronto, 1990.

BUCHER, F., «Medieval Architectural Design Methods, 800-1560», *Gesta,* 11, 1973.

Cahn, W., *La Bible romane,* París, 1982.
Chastel, A., *Fables, Formes, Figures,* París, 1978, 2 vols.
Châtelain, A., *Châteaux forts. Images de pierre des guerres médiévales,* Estrasburgo, 1981.
Châtelet, A., y Recht, R., *Automne et Renouveau, 1380-1500,* París, 1988.
Cherry, J., *Medieval Decorative Art,* Londres, 1991.
Christe, Y.; Velmans, T.; Losowska, H., y Recht, R., *La Grammaire des formes et des styles. Le monde chrétien,* Friburgo, Office du Livre, 1982 *(Historia ilustrada de las formas artísticas. El mundo cristiano,* Madrid, Alianza, 1987).
Church and the Arts; ed. D. Wood, Oxford, 1992.
Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieh Anniversary, eds. E. C. Parker y M. B. Shepard, Nueva York, 1992.
Contamine, Ph., *La Guerre au Moyen Âge,* París, PUF, 1980 *(La guerra en la Edad Media,* Barcelona, Labor, 1984).
Davies, J. G., *The Architectural Setting of Baptism,* Londres, 1962.
De Hamel, C. F. R., *Glossed Books of the Bible and the Origins of the Paris Book Trade,* Londres, 1984.
De Hamel, Ch., *A History of Illuminated Manuscripts,* Oxford, 1986.
Dodwell, C. R., *The Pictorial Arts of the West 800-1200,* New Haven-Londres, 1993.
Duby, G., *Le Temps des cathédrales. L'art et la société. 980-1420,* París, 1976 *(La época de las catedrales,* Madrid, Cátedra, 1993).
Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XIVe siècle (Rome, 22-23 juin 1979), Roma, 1981.
«Les fortifications de terre en Europe occidentale du Xe au XIe siècle» (coloquio de Caen), *Archéologie médiévale,* 11, 1981, págs. 5-123.

Gaborit-Chopin, D., *Ivoires du Moyen Âge,* París, 1978.

Gardelles, K., *Le Château, expression du monde féodal,* Estrasburgo, 1981.

Gauthier, M.-M., *Émaux du Moyen Âge occidental,* París, 1972.

Geijer, A., *A History of Textile Art,* Londres, 1979.

Grabar, A., *L'Âge d'or de Justinien. De la mort de Théodose a l'Islam,* París, 1966 (*La Edad de Oro de Justiniano,* Madrid, Aguilar, 1966).

Grabar, A., y Nordenfalk, C., *Early Medieval Painting,* Lausana, 1957.

—*Romanesque Painting,* Lausana, 1958.

Grodecki, L., *L'Architecture ottonienne,* París, 1968.

—*Le Moyen Âge retrouvé,* París, 1986-1991, 2 vols.

Hirschfeld, P., *Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst,* s.l., 1968.

Histoire d'un art, la sculpture. Le grand art du Moyen Âge, du Ve au XVe siècle, dirs. G Duby y J.-L. Daval, París, 1989.

Hubert, J.; Porcher, J., y Volbach, W. F., *L'Europe des invasions,* París, 1968.

—*L'Empire carolingien,* París, 1968.

Joubert, F., *La Tapisserie au Moyen Âge,* Rennes, 1992.

Krautheimer, R., *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art,* Nueva York-Londres, 1969.

La Maison forte, ed. M. Bur, París, 1986.

Martindale, A., *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance,* Londres, 1972.

Nordström, F., *Mediaeval Baptismal Fonts. An Iconographical Study,* Umea, 1984.

Pätch, O., *Book Illumination in the Middle Ages,* Londres-Oxford, 1986 (*La miniatura medieval,* Madrid, Alianza, 1987).

RECHT, R., *Le Dessin d'architecture. Son origine, ses formes,* París, 1995.

ROESDAHL, E., «Les fortifications circulaires ă lépoque viking au Danemark», *Proxima Thulé, revue d'études nordiques,* vol. I, 1994, păgs. 25-50.

SCHMITT, J. C., *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval,* París, 1990.

VROOM, W., *De financiering von de Kathedraalbouw in de middeleeuwen,* Maarssen, 1981.

WARNCKE, M., *Bau und Ueberbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen,* Fráncfort del Meno, 1976.

—*L'Artiste et la Cour. Aux origines de l'artiste moderne,* París, 1989.

WIRTH, J., *L'Image médiévale. Naissance et développement (VIe-XVe s).,* París, 1989.

3. LAS REGIONES

Países renanos, Europa central

L'Art ancien en Tchécoslovaquie (catálogo de exposición, París, Musée des Arts Décoratifs), París, 1957.

BALDASS, P. von; BUCHOWIECKI, W., y MRAZEK, W., *Romanische Kunst in Österreich,* Viena-Hannover-Berna, 1962.

BECKSMANN, *Vitrea dedicata. Das Stifterbild in der deutschen Glasmalerei des Mittelalters,* Berlín, 1975.

BRENK, B., *Die romanische Wandmalerei in der Schweiz,* Berna, 1963.

BUCHKREMER, J., *Dom zu Aachen. Beiträge zur Baugeschichte,* Aquisgrán, 1940-1955, 3 vols.

Collon-Gevaert, S., *et al.*, *Art roman dans la vallée de la Meuse aux XIe et XIIe siècles*, Bruselas, 1962.

D'Onofrio, M., *Roma e Aquisgrana*, Roma, 1983.

Masin, Jiri, *Romanesque Mural Painting in Bohemia and Moravia*, Praga, 1954.

Matejcek, A., y Pesina, J., *La Peinture gothique tchêque, 1350-1450*, Praga, 1955.

Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik (catálogo de exposición, Schnütgen-Museum), Colonia, 1977, 3 vols.

Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgem, ed. A. Legner, Colonia, 1978-1980, 4 vols.

Rhin-Meuse. Art et culture, 800-1400, Bruselas, 1973.

Die Zeit der Staufer (catálogo de exposición, Württembergisches Landesmuseum), Stuttgart, 1977, 5 vols.

Inglaterra-Irlanda

Alexander, J. J. G., «Insular Manuscripts from the 6th to the 9th Century» (*A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, ed. J. J. G. Alexander, 1), Londres.

L'Art celtique, ed. B. Raftery, París, 1990.

Art and Patronage in the English Romanesque, eds. S. Macready y F. H. Thompson, Londres, 1986.

Avril, F., y Stirnemann, P., «Manuscrits enluminés d'origine insulaire, VIe-XXe s.», *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque nationale*, París, 1987.

Boase, T. S. R., *English Art 1100-1216*, Oxford, 1953.

Brieger, P., *English Art 1216-1307*, Oxford, 1968.

Brown, R. Allen, *English Castles*, Londres, 1976.

Cheetham, F., *English Medieval Alabasters. With a Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford, 1984.

Colvin, H. M., *Building Accounts of King Henry III*, Oxford,1971.

English Medieval Industries: Craftsmen, Techniques, Products, eds. J. Blair y N. Ramsay, Londres, 1991.

English Romanesque Art 1066-1200, eds. G. Zarnecki, J. Holt y T. Holland (catálogo de exposición, Londres, Hayward Gallery), Londres, 1984.

Henry, F., *Irish Art during the Viking Invasions*, Londres, 1967.

—*Irish Art during the Romanesque Period*, Londres, 1970.

Kahn, D., «La sculpture romane en Angleterre: état des questions», *Bulletin monumental*, 146, 1988, págs. 307-340.

Kauffmann, C. M., «Romanesque Manuscripts 1066-1190» *(A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, ed. J. J. G. Alexander, 3), Londres, 1975.

Marks, R., *Stained Glass in England during the Middle Ages*, Toronto-Londres, 1993.

Morgan, N. G., «Early Gothic Manuscripts (I) 1190-1250» *(A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, ed. J. J. G. Alexander, 4), Londres, 1982.

—«Early Gothic Manuscripts (II) 1250-1285» *(A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, ed. J. J. G. Alexander, 4), Londres, 1982.

Musset, L., *Angleterre romane. Le Nord de l'Angleterre*, La Pierre-qui-Vire, 1988.

Opus Anglicanum: English Medieval Embroidery (catálogo de exposición, Londres, Victoria and Albert Museum), Londres, 1963.

Pächt, O., *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England*, Oxford, 1962.

Ramsay, N., «Alabaster», *English Medieval Industries: Craftsmen, Techniques. Products,* págs. 29-40.

Sandler, L. Freeman, «Gothic Manuscripts 1285-1385» *(A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles,* ed. J. J. G. Alexander, 5), Londres, 1986.

Stone, L., *Sculpture in Britain. The Middle Ages,* Harmondsworth, 1972, 2.ª ed.

Temple, E., «Anglo-Saxon Manuscripts 900-1066» (*A Survey of manuscripts Illuminated in the British Isles,* ed. J. J. G. Alexander, 2), Londres.

Trésors d'Irlande (París, Galeries nacionales du Grand Palais, octubre de 1982-enero de 1983), París, 1982.

Tristram, E. W., *English Medieval Wall Painting. The Thirteenth Century,* Oxford, 1950.

Francia

Baron, F., *Les Arts précieux à Paris aux XIVe et XVe siècles,* París, 1988.

Boüard, M. de, «De l'*aula* au donjon. Les fouilles de la motte de la Chapelle à Doué-la-Fontaine (Xe-XIe s).», *Archéologie médiévale,* 3-4, 1973-1974, págs. 5-110.

Branner, R., *Burgundian Gothic Architecture,* Londres, 1985, 2.ª ed.

—*Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis. A Study of Styles,* Berkeley-Londres, 1974.

Le Château en France, ed. J.-P. Babelon, París, 1986.

Deschamps, P., y Thibout, M., *La Peinture murale en France. Le haut Moyen Âge et l'époque romane,* París, 1951.

Les Fastes du gothique. Le siècle de Charles V, París, 1981.

Fournier, G., *Le Château dans la France médiévale. Essai de sociologie monumentale,* París, 1978.

Laclotte, M., *L'École d'Avignon,* París, 1960.

Les Manuscrits ã peinture en France du VIIe au XIIe siècle, París, 1954.

Les Manuscrits à peinture en France du XIIIe au XVe siècle, París, 1956.

MEISS, M., *French Painting in the Time of Jean de Berry,* Londres, 1967, 2 vols.

SAUERLÄNDER, W., *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270,* Múnich, 1970.

STERLING, Ch., *La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500,* París, 1987-1990, 2 vols.

Les Trésors des églises de France (París, Musée des Arts Décoratifs), París, 1965.

VERGNOLLE, E., *L'Art roman en France. Architecture, sculpture, peinture,* París, 1994.

España

L'Art roman (catálogo de exposición), Barcelona-Santiago de Compostela, 1961.

AVRIL, F.; ANIEL, J.-P.; MENTRÉ, M.; SAULNIER, A., y ZALUSKA, Y., «Manuscrits enluminés de la péninsule Ibérique», *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque nationale,* París, 1982.

COOK, W. W. S., *La pintura mural románica en Cataluña,* Madrid, 1956.

DURLIAT, M., *L'Art roman en Espagne,* París, 1962 *(El arte románico en España,* Barcelona, Juventud, 1964).

KINGSLEY, K., *Visigothic Architecture in Spain and Portugal: A Study in Masonry, Documents and Form,* Ann Arbor-Londres, 1980.

Los Beatos (exposición Europalia 85), Bruselas, 1985.

MENTRÉ, M., *La Peinture mozarabe,* París, 1984.

PALOL, P. de, y HIRMER, M., *Early Medieval Art in Spain,* Londres, 1967.

PALOL, P. de, «Arte y Arqueología», *Historia de España Menéndez Pidal,* t. 3, *España visigoda,* vol. 2, Madrid, 1991, págs. 245-267.

PALOL, P. de, y RIPOLL, G., *Los godos en Occidente,* Madrid, Encuentro, 1988.

RIPOLL, G., «Arquitectura visigoda», *Cuadernos de Arte Español,* n.° 99, 1993.

—*L'Archéologie funéraire de Bétique d'après la collection wisigothique du Römisch-Germanisches Zentralmuseum de Mayence* (microfichas), Lille, 1993.

SCHLUNK, H., Y HAUSCHILD, T., *Die Denkmäler der frühchristlichen und Westgotischen Zeit,* Maguncia, 1978.

ULBERT, T.; *Frühchristlichen Basiliken mit Doppelapsiden auf der Iberischen Halbinsel,* Berlín, 1978.

VILLALÓN, M. C, *Mérida visigoda. La escultura arquitectónica y litúrgica,* Badajoz, 1985.

YARZA, J., *Historia del arte hispánico,* t. 2: *La Edad Media,* Madrid, 1980.

Italia

L'Art dans l'Italie méridionale. Aggiornamento dell'opera di Entile Bertaux, ed. A. Prandi, Roma, 1978, 4 vols.

AVRIL, F.; GOUSSET, M.-Th., y RABEL, C, «Manuscrits enluminés d'origine italienne, 2: XIII[e] s.», *Manuscrits enluminés de la Bibliothéque nationale,* París, 1984.

AVRIL, F., y ZALUSKA, Y., «Manuscrits enluminés d'origine italienne, 1: VI[e]-XII[e] s.», *Manuscrits enluminés de la Bibliothéque nationale,* París, 1980.

AVRIL, F.; ZALUSKA, Y.; GOUSSET, M.-Th., y PASTOUREAU, M., *Dix Siècles d'enluminure italienne (VIe-XVIe s).,* París, 1984.

BELTING, H., *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi,* Berlín, 1977.

Benedetto Antelami. Catalogo dell'opere, eds. A. Calzona y G. Z. Zanichelli, Milán, 1990.

BERTAUX, E., *L'Art dans l'Italie méridionale de la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles d'Anjou,* París, 1903 (reimpr. Roma, 1968).

BOLOGNA, F., *Early Italian Painting,* Londres, 1963.

—*Novità su Giotto. Giotto al tempo della cappella Peruzzi,* Turín, 1969.

BRUSCHI, A., y MIARELLI-MARIANI, G., *Architettura sveva nell'Italia meridionale. Reperti dei castelli federiciani,* Prato, 1975.

DEMUS, O., *The Mosaics of San Marco in Venice,* Chicago-Londres, 1984, 4 vols.

Federico II e l'arte nel Duecento italiano (Atti della III Settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma, Roma, 1978), ed. A. M. Romanini, Galatina, 1980, 2 vols.

FRANCOVITCH, G. de, *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo,* Milán-Florencia, 1952.

FRUGONI, C., «*Domine, in conspectu tuo omne desiderium meum:* visioni ed immagini in Chiara da Montefalco», *S. Chiara da Montefalco e il suo tempo,* eds. C. Leonardi y E. Menesto, Florencia, 1985, págs. 154-174.

—«Su un "immaginario" possibile di Margherita da Città di Castello», *Il movimento religioso femminile in Umbria nei secoli XIII-XIV,* Florencia, 1984, págs. 205-216.

GARRISON, E. B., *Studies in the History of Medieval Italian Painting,* Florencia, 1953-1962, 4 vols.

GÖTZE, H., *Castel del Monte. Gestalt, Herkunft Und Bedeutung,* Heidelberg, 1984 (Sitzungsberichte der Heidel-

berger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, 1984, 2).

Haseloff, A., *Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien* (trad. italiana: *Architettura sveva nell'Italia meridionale,* Bari, 1992, 2 vols)., Leipzig, 1920, 2 vols.

Heydenreich, F., *Éclosion dé la Renaissance, Italie, 1400-1460,* París, 1972.

Kaftal, G., *Iconography of the Saints in Tuscan Painting,* Florencia, 1952.

Kent, F. W., y Simons, P., *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy,* Oxford, 1987.

Lobrichon, G., *Assise. Les fresques de la basilique inférieure,* París, 1985.

Longhi, R., *La Pittura umbra della prima metà del Trecento,* Florencia, 1973.

Meiss, M., *Painting in Florence and Siena after the Black Death: The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century,* Princeton, 1951 *(Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra: Arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV,* Madrid, Alianza, 1988).

Pace, V., «Scultura federiciana in Italia meridionale e scultura dell'Italia meridionale di età federiciana», *Intellectual Life at the Court of Frederick II Hohenstaufen* (Proceedings of the International Colloquium, Washington, D. C., 1990), *Studies in the History of Art,* 44.

Pignatti, T., *Venezia. Mille anni d'arte,* Venecia, 1989.

Russo, D., «Venise, chef d'empire (XIVe-XVe s).», *L'Histoire de Venise par la peinture,* eds. G. Duby y G. Lobrichon, París, 1991.

Sauerländer, W., «La cultura figurativa emiliana in età romanica», *Nicholaus e l'arte del suo tempo. Atti del seminario tenutosi a Ferrara, settembre 1981,* ed. A. M. Romanini, t. 1, Ferrara, 1984, págs. 53-92.

STAHMER, E., «Die Verwaltung der Kastelle im Königreich Sizilien unter Kaiser Friedrich II. und Karl I. von Anjou», *Die Bäuten der Hohenstaufen in Unteritalien,* Ergänzungsband I, Leipzig, 1914.

WAGNER-RIEGER, R., *Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik,* Graz-Colonia, 1956-1957, 2 vols.

WILLEMSEN, C. A., *Apulien. Kathedralen und Kastelle. Eine Kunstführer durch das normannisch-staufische Apulien,* Schauberg, 1971.

Los mundos escandinavos

FUGLESANG, S. H., *Some Aspects of the Ringerike Style,* Odense, 1980.

—«Early Viking Art. Stylistic Groups in late Viking and Early Romanesque Art», *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia,* ser. alt. in-8°, Roma, 1, 1981, págs. 79-125, y 2, 1982, págs. 125-173.

—«Ikonographie der skandinavischen Runensteine der jüngeren Wikingerzeit», *Zum Problem der Deutum frühmittelalterlicher Bildinhalte,* ed. H. Roth, Sigmaringen, 1986, págs. 183-210.

—«Viking Art», *Medieval Scandinavia. An Encyclopedia,* ed. P. Pulsiano (con bibliografía completa), Nueva York-Londres, 1993, págs. 694-700.

Les Vikings. Les Scandinaves et l'Europe, 800-1200(= From Viking to Crusader. The Scandinavians and Europe 800-1200, Copenhague-Nueva York, 1992), eds. E. Roesdahl *et al.,* París, 1992.

WILSON, D. M., y KLINDT-JENSEN, O., *Viking Art,* Londres, 1966 (reimpr. 1980).

4. Las épocas

La Alta Edad Media

Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Centuries, ed. K. Weitzmann, Nueva York, 1979.

«L'Art et la Société a l'époque carolingienne», *Cahiers Saint-Michel-de-Cuxa,* 23, 1992.

Bernward von Hildsheim und das Zeitalter der Ottonen (Katalog der Ausstellung Hildesheim 1993. Dom-und Diöcesanmuseum Hildesheim, Roemar-und Pelizäus-Museum), hrsg. von M. Brandt und A. Eggebrecht, Maguncia, 1993, 2 vols.

Bloch, P., y Schnitzler, H., *Die ottonische Kölner Malerschule,* Düsseldorf, 1967-1970, 2 vols.

Braunfels, W., *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst,* Múnich, 1968.

Commitenti e produzione artistico-letteraria nell'alto Medioevo occidentale, Spoleto, 1992.

Conant, K. J., *Carolingian and Romanesque Architecture 800-1200,* Harmondsworth, 1966, 2.ª ed.

Durliat, M., *Des barbares à l'an mil,* París, 1985.

Grodecki, L.; Mütherich, F.; Taralon, J., y Wormald, F., *Le Siècle de l'an mil,* París, 1973 *(El siglo del año mil,* Madrid, Aguilar, 1973).

Heitz, C., *L 'Architecture religieuse carolingienne. Les formes et leurs fonctions,* París, 1980.

Hoffmann, H., «Buchkunst und Konigtum im ottonischen und frühsalischen Reich», *Monumenta Germaniae Historica, Schriften,* 30, Stuttgart, Hiersemann, 1986.

Hubert, J.; Porcher, J., y Volbach, W. F., *L'Empire carolingien,* París, 1968 *(El imperio carolingio,* Madrid, Aguilar, 1968).

Jacobsen, W., «Gab es die karolingische "Renaissance" in der Baukunst?», *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 3, 1988, págs. 313-347.

Karl der Grosse. III, Karolingische Kunst, eds. W. Braunfels y H. Schnitzler, Dusseldorf, 1965.

Karl der Grosse (catálogo de exposición), Aquisgrán, 1965.

Kohler, W., *Die karolingische Miniaturen.* (I) «Die Schule von Tours», Berlín, 1930-1933, 3 vols.; (II) «Die Hofschule Karls des Grossen», Berlín, 1958, 2 vols.; (III) «Die Gruppe des Wiener Krönungs-Evangeliars», Berlín, 1960, 2 vols.

Kohler, W., y Mütherich, F., *Die karolingische Miniaturen.* (IV) «Die Hofschule Kaiser Lothars», Berlín, 1971; (V) «Die Hofschule Karls des Kahlen», Berlín, 1982.

Krautheimer, R., «The Carolingian Revival of Early Christian Architecture», *Art Bulletin,* 24, 1942, págs. 1-38.

Kuder, U., «Bischof Ulrich von Augsburg in der mittelalterlichen Buchmalerei», *Bischof Ulrich von Augsburg 890-973. Seine Zeit -sein Leben - seine Verehrung. Festschrift aus Anlass des tausendjährigen Jubiläums seiner Kanonisation im Jahre 993,* ed. M. Weitlauff, Weissenhorn (Baviera), 1993, págs. 413-482.

Mütherich, F., «Die ottonische Buchmalerei», *Literaturversorgung in den Geisteswissenschaften* (75. Deutscher Bibliothekartag in Trier, 1985), Fráncfort del Meno, 1985, págs. 357-370.

Mütherich, F., y Gaehde, J. E., *Karolingische Buchmalerei,* Múnich, 1976.

Schramm, P. E., y Mütherich, F., *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrschergeschi-*

chte von Karl den Grossen bis Friedrich II. 768-1250, Múnich, 1981.

Testo e immagine nell'alto Medioevo, Spoleto, 1994.

Die Zeit der Ottonen und Salier, Múnich, 1973.

La Europa románica

Avril, F.; Barral i Altet, X., y Gaborit-Chopin, D., *Le Monde roman.* (I) «Le remps des croisades», París, 1982; (II) «Les royaumes d'Occident», París, 1983.

Christe, Y., *Les Grands Portails romans. Études sur l'iconologie des théophanies romanes,* Ginebra, 1969.

Claussen, P. C., *Magistri doctissimi romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters,* Stuttgart, 1987.

Crozet, R., *L'Art román en Poitou,* París, 1948.

—*L'Art román en Saintonge,* París, 1971.

Demus, O., *La Peinture murale romane,* París, 1970.

Durliat, M., *La Sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle,* Mont-de-Marsan, 1990.

English Romanesque Art 1066-1200, eds. G. Zarnecki, J. Holt y T. Holland, Londres, 1984.

«La Façade romane» (actas del coloquio de Poitiers, 26-29 de septiembre de 1990). *Cahiers de civilisation médiévale,* 34, 1991.

«Fassade», *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte,* 7, Múnich, 1981, cols. 536-690.

Grodecki, L., *Le Vitrail roman,* París, 1977.

Hamann McLean, R., «Les origines des portails et façades sculptés gothiques», *Cahiers de civilisation médiévale,* 2, 1959, págs. 157-175.

Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena (catálogo de exposición, Módena, Palazzo Comunale, junio-octubre de 1984), Módena, 1984.

MAZAL, O., *Buchkunst der Romanik,* Graz, 1978.

QUINTAVALLE, A. C., *Il Battistero di Parma,* Parma, 1989.

—*La Cattedrale di Parma e il romanico europeo,* Parma, 1974.

SCHAPIRO, M., *Romanesque Art,* Londres, 1977 *(Estudios sobre el románico,* Madrid, Alianza, 1984).

SWARZENSKI, H., *Monuments of Romanesque Art,* Londres, 1954.

TOUBERT, H., *Un art dirigé. Reforme grégorienne et iconographie,* París, 1990.

VERZÀR, C., *Portals and Politics in the Early Italian City-state. The Sculpture of Nicholaus in Context,* Parma, 1988.

WETTSTEIN, J., *La Fresque romane,* París-Ginebra, 1971-1978, 2 vols.

WILSON, D. M., *The Bayeux Tapestry,* Londres, 1985.

ZARNECKI, G., *Studies in Romanesque Sculpture,* Londres, 1979.

El arte cluniacense y cisterciense

AUBERT, M., *L'Architecture cistercienne en France* (con bibliografía anterior), París, 1947, 2 vols.

—«Existe-t-il une architecture cistercienne?», *Cahiers de civilisation médiévale,* 1, 1958, págs. 153-158.

BAUD, A., y ROLLIER, G., «Dernier état des connaissances sur Cluny livrées par les fouilles archéologiques», *Bulletin monumental,* 151,1993, págs. 453-468.

Cistercian Art and Architecture in the British Isles, eds. C. Norton y D. Park, Cambridge, 1986.

Cluny III. La Maior Ecclesia (catálogo de exposición, Cluny, Écuries de Saint-Hugues, 4 de junio a 30 de septiembre de 1988).

CONANT, K. J., *Cluny, les Églises et la Maison du chef d'ordre,* Mâcon, Protat, 1968.

«Current Studies on Cluny», *Gesta,* 27, 1988.

Diemer, P., *Untersuchungen zu Architektur und Skulptur der Abteikirche von Saint-Gilles,* Stuttgart, 1978.

Dimier, A., *Recueil de plans d'églises cisterciennes,* Grignan-París, 1949-1967, 3 vols.

Dimier, A., y Porcher, J., *L'Art cistercien.* I «France», La Pierre-qui-Vire, 1962.

Duby, G., *Saint Bernard. L'art cistercien,* París, 1976 *(San Bernardo y el arte cisterciense,* Madrid, Taurus, 1992).

Fergusson, P., *Architecture of Solitude. Cistercian Abbeys in Twelfth Century England,* Princeton, 1984.

Le Gouvermement d'Hugues de Semur à Cluny (actas del coloquio científico internacional, Cluny, septiembre de 1988), Cluny, 1990.

Palazzo, E., «L'iconographie des fresques de Berzé-la-Ville dans le contexte de la Reforme grégorienne et de la liturgie clunisienne», *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa,* 19, 1988, págs. 169-185.

Ratio fecit diversum. San Bernardo e le arti (actas del congreso internacional, Roma, 1991), ed. A. M. Romanini, Roma, 1993.

Romanini, A. M., «"Povertà" e razionalità nell'architettura cistercense del XII secolo», *Povertà e ricchezza nella spiritualità dei secoli XI e XII* (Atti dell'VIII Convegno del Centro di studi sulla spiritualità medievale, Todi, 1967), Todi, 1969, págs. 189-225.

—«Le abbazie fondate da San Bernardo in Italia e l'architettura cistercense "primitiva"», *Studi su San Bernardo di Chiaravalle nell'ottavo centenario della canonizzazione* (Convegno internazionale, Certosa di Firenze, 1974), Roma, 1975, págs. 281-303.

—«Il "Maestro dei Moralia" e le origini di Cîteaux», *StArte,* 34, 1978, págs. 221-245.

—«La storia dell'arte e la polémica Clairvaux-Cluny», *Alla memoria di Renata Cipriani, Paragone,* 34, 1983, págs. 401-403.

RUDOLPH, C., *The «Things of Greater Importance», Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude Toward Art,* Filadelfia, Universidad de Pensilvania, 1990.

Saint Bernard et le Monde cistercien, eds. L. Pressouyre y T. N. Kinder (catálogo de exposición), París, 1990.

SAPIN, C., *La Bourgogne préromane. Construction, décor et fonction des édifices religieux,* París, Picard, 1986.

—«Cluny II et l'interprétation archéologique de son plan», *Religion et culture autour de l'an Mil. Royaume capétien et Lotharingie,* eds. D. Iogna-Prat y J.-C. Picard, París, Picard, 1990, págs. 85-89.

STRATFORD, N., «Les bâtiments de l'abbaye de Cluny à l'époque médiévale», *Bulletin monumental,* 150, 1992, págs. 383-411.

ZALUSKA, Y., *L'Enluminure et le Scriptorium de Cîteaux au XIIe siècle,* Cîteaux, 1989.

Die Zisterzienser. Ordenslebeu zwischen Ideal und Wirklichkeit (catálogo de exposición, Aquisgrán, 1980), Colonia, 1981, 2 vols.

La Europa gótica

ALOMAR, G., *Guillem Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV,* Barcelona, 1970.

ALTISENT, A., *Historia de Poblet,* Abadía de Poblet, 1974.

BIALOSTOCKI, J., *L'Art du XVe siècle, des Parler à Dürer,* París, 1993.

BOOZ, P., *Der Baumeister der Gotik,* Múnich-Berlín, 1956.

BRANNER, R., «Villard de Honnecourt, Reims and the Birth of Gothic Architectural Drawing», *Gazette des Beaux-Arts,* 61, 1963.

BUCHER, F., «Design in Gothic Architecture. A Preliminary Assessment», *Journal of the Society of Architectural Historians,* 27, 1968.

—*Architector. The Lodge Books and Sketchbooks of Medieval Architects,* t. 1, Nueva York, 1970.

CASTELNUOVO, E., *Un pittore italiano alla corte di'Avignone. Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV,* Turín, Einaudi, 1962.

Chefs-d'oeuvre de la tapisserie du XIVe au XVIe siècle (catálogo de exposición, París, Grand Palais), París, 1973.

DALMASES, N., y JOSÉ-PITARCH, A., «L'art gotic, s. XIV-XV», *Historia de l'art català,* t. 3, Barcelona, 1984.

DURAN SANPERE, A., y AINAUD DE LASARTE, J., *Escultura gótica,* Madrid, 1956.

DURLIAT, M., *L'Art dans le royaume de Majorque,* Toulouse, 1962.

ERLANDE-BRANDENBURG, A., *La Cathédrale,* París, 1992 *(La catedral,* Madrid, Akal, 1993).

—*La Conquête de l'Europe, 1260-1380,* París, 1987.

L'Europe gothique, XIIe-XIVe siècle (catálogo de exposición, París, Museo del Louvre, Pavillon de Flore, abril-julio de 1968), París, 1968.

FOLCH I TORRES, J., *L'Art català,* I, Barcelona, 1955.

LAVEDAN, P., *L'Architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares,* París, 1935.

LESTOCQUOY, J., *Deux Siècles de l'histoire de la tapisserie (1300-1500),* Arrás, 1978.

PUIG I CADAFALCH, J., «El problema de la transformació de la catedral del nord importada a Catalunya. Contribució a l'estudi de la arquitectura gòtica meridional», *Miscellania Prat de la Riba,* Barcelona, 1927.

SAUERLÄNDER, W., *Le Monde gothique. Le siècle des cathédrales. 1140-1260,* París, 1989.

SHELBY, L. R., *Gothic Design Techniques*, Londres-Ámsterdam, 1977.

The Year 1200: A Symposium, eds. F. Avril *et al.*, Nueva York, 1965.

Cronologías

Europa

380	El edicto de Teodosio hace del cristianismo la religión del Imperio romano.
395	El Imperio romano se divide en Imperio de Oriente e Imperio de Occidente.
476	Desaparece el Imperio romano de Occidente.
800	Carlomagno es coronado emperador.
875	Carlos el Calvo, emperador.
888	Carlos II el Gordo abdica del trono imperial.
962	Otón I, rey de Germania, restaura el Imperio en su persona.
1054	Un cisma provoca la separación oficial de las Iglesias de Constantinopla y Roma.
1095	El papa Urbano II llama a la cruzada.
1099	Los cruzados toman Jerusalén.
1147-1149	Segunda cruzada.
1202	El papa Inocencio III reivindica la soberanía universal de la Santa Sede.
1204	Cuarta cruzada. Los cruzados saquean Constantinopla y fundan un Imperio latino.

1215	Concilio de Letrán IV.
1274	Concilio de Lyon II.
1275	El veneciano Marco Polo, en Extremo Oriente.
1291	La toma de Acre pone fin a los reinos de los cruzados en Oriente.
1309-1377	Papado de Aviñón.
1348-1351	Gran epidemia de peste.
1377-1383	Revueltas en toda Europa.
1378-1417	Gran Cisma de Occidente entre dos obediencias, la de Aviñón y la de Roma.
1396	Los cruzados caen derrotados ante los turcos en Nicópolis.
1431-1439	En el Concilio de Basilea triunfa temporalmente el conciliarismo, que limita la autoridad del papa.

Italia y el Adriático

410	Los godos de Alarico saquean Roma.
481-493	Los ostrogodos conquistan Italia.
524	El rey ostrogodo Teodorico hace ejecutar a Boecio.
533-540	Los bizantinos recuperan Italia.
568-572	Los lombardos ocupan el norte de Italia.
590-604	San Gregorio, papa.
614	San Columbano funda el monasterio de Bobbio.
620-641	Serbios y croatas se establecen en los Balcanes.
653	Los lombardos se convierten al catolicismo.
715-744	Conflictos entre los papas y los lombardos.

751 Termina la presencia bizantina en Italia.
754 Pipino el Breve, rey de los francos, interviene en Italia contra los lombardos.
773-774 Carlomagno conquista el reino lombardo.
846 Los sarracenos saquean Roma.
902 Los árabes culminan la conquista de Sicilia.
1059 Normandos establecidos en Apulia y Calabria fundan un ducado reconocido por el papa.
1071 Los normandos toman Bari, último bastión bizantino en Italia.
1082 Venecia obtiene privilegios comerciales en el Imperio bizantino.
1091 Los normandos acaban con la dominación árabe en Sicilia.
1130 El normando Roger II es coronado rey de Sicilia e intenta conquistas en Túnez y el Peloponeso.
1160 Federico I arrasa Milán.
1167 Las ciudades lombardas y una liga formada en torno a Verona y Venecia junto con el papado se sublevan contra Federico I.
1176 En Constanza, Federico I reconoce la autonomía de las ciudades lombardas.
1194 El reino de Sicilia pasa, por matrimonio, a los Hohenstaufen.
1197 Se canoniza al mercader Homebon de Cremona.
1202-1204 Aprovechando la cuarta cruzada, Venecia se establece en el mar Egeo y el mar Negro.
h. 1210 Francisco de Asís funda sus primeras comunidades.

1237	Federico II, rey de Sicilia y emperador, derrota a la Liga de ciudades lombardas.
h. 1255	El dominico Santiago de la Vorágine escribe *La leyenda dorada.*
1266	La corona de Napóles y Sicilia recae en Carlos I de Anjou.
1268	Primeras fábricas de papel en Fabriano.
1271	Carlos I de Anjou funda el reino de Albania.
1284	Siguiendo el ejemplo de Sicilia, Génova y Florencia, Venecia acuña su moneda de oro, el ducado.
1293	En Florencia, la burguesía se impone a los nobles *(magnati).*
1297	El Gran Consejo de Venecia se cierra a los recién llegados.
1300	Año del Jubileo en Roma; aparece la letra de cambio.
1302	Los aragoneses se apoderan de Sicilia.
1304-1321	*La divina comedia,* de Dante Alighieri.
1307	Quiebran los Buonsignori, banqueros sieneses.
1343-1346	Quiebran las compañías florentinas Bardi y Peruzzi.
1350-1355	*El decamerón,* de Boccaccio.
1378	Revuelta de los Ciompi en Florencia.
1378-1381	Guerra entre Génova y Venecia, con resultado favorable a la segunda.
1380	Muere Catalina de Siena.
1382	Expedición del duque Luis de Anjou a Italia.
1392-1393	Luis de Orleans interviene en Italia.
1404-1405	Venecia ocupa el valle del Po hasta el Adda.

1434	Cosme de Médicis ejerce el poder real en Florencia.
1435-1442	Los aragoneses arrebatan el reino de Nápoles a los Anjou.

La Península ibérica

456-457	Los visigodos del reino de Toulouse extienden su dominio a España.
533-565	El emperador Justiniano recupera una parte de España.
587	El rey visigodo Recaredo se convierte al catolicismo.
711-713	Los árabes ocupan España.
717	La resistencia cristiana se organiza en el reducto de Asturias.
785	Gran mezquita de Córdoba.
852	Navarra se organiza en reino cristiano.
914	Los reinos cristianos de Asturias y León se unen en torno a León.
929-1031	Califato de Córdoba.
1085	Alfonso VI, rey de Castilla, recupera Toledo.
1102	Llegan a España los almorávides.
1139	Se crea el reino de Portugal.
h. 1140	*Cantar de Mío Cid.*
1145	Los almohades invaden España.
1198	Muere Averroes en Córdoba.
1212	Victoria cristiana en Las Navas de Tolosa.
1230	La unión de los reinos de Castilla y León da a los reyes castellanos la preeminencia en España.

1236	Toma de Córdoba.
1248	Reconquista de Sevilla.
1252-1284	Alfonso X el Sabio, rey de Castilla.
1258	Tratado entre los reyes de Francia y Aragón.
1262	División del reino de Aragón que da lugar al reino de Mallorca.
1282	Pedro III incorpora Sicilia a su reino de Aragón.
1290	Fundación de la Universidad de Lisboa.
1297	Tratado entre los reyes de Castilla y Portugal por el que se reconoce definitivamente la frontera entre los dos países.
1391	Persecución de los judíos.
1415	Los portugueses se establecen por vez primera en el norte de África (Ceuta).

Los reinos insulares

441-450	Anglos y sajones consolidan su colonización del sur de Gran Bretaña.
664	El sínodo de Whitby establece los usos litúrgicos romanos en Inglaterra (salvo en el País de Gales y Cornualles).
h. 793	Primeras incursiones vikingas en Inglaterra.
825	La dinastía de Wessex domina el sur de Inglaterra y establece relaciones con el Imperio carolingio.
878	Alfredo, rey de Wessex, inflige una severa derrota a los vikingos.
954	Caída del reino danés de York.
1030-1035	Hegemonía danesa en Inglaterra y Escandinavia.

1066	Guillermo el Conquistador, duque de Normandía, se apodera de Inglaterra.
1085	*Domesday Book,* donde se recogen los feudos ingleses tras la conquista.
h. 1146	*Astrolabium,* de Adelardo de Bath.
1154	Enrique II Plantagenet se convierte en rey de Inglaterra y duque de Aquitania.
1165	Thomas Becket, arzobispo de Canterbury, se exilia en Francia.
1170	Thomas Becket es asesinado en la catedral de Canterbury; se le canoniza en 1173.
1171	Enrique II toma Dublín.
1202	Juan sin Tierra, rey de Inglaterra, es condenado por la corte de Felipe Augusto a la confiscación de sus feudos franceses.
1215	Carta Magna, que consagra las libertades de los barones frente al rey de Inglaterra.
1224-1235	Roberto Grosseteste, canciller de la Universidad de Oxford.
1246-1247	Roberto Grosseteste traduce la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles.
1258	Enrique II se ve obligado a conceder las Provisiones de Oxford.
1259	Enrique III rinde homenaje a Luis IX en París.
1259-1265	Los barones se rebelan contra Enrique III.
1297	Eduardo I reconoce las prerrogativas del Parlamento inglés.
1300	Duns Escoto enseña en Oxford.
1310-1315	Guillermo de Ockham, en Oxford.
1377-1382	Movimiento de los lolardos, inspirado por John Wyclif.
1387-1400	*Cuentos de Canterbury,* de Geoffrey Chaucer.

1396	Matrimonio de Ricardo II con la hija de Carlos IV, rey de Francia.
1430	Enrique IV, rey de Inglaterra, es coronado rey de Francia.

La Europa central y septentrional

537	Se consagra Santa Sofía de Constantinopla.
578	Primeras invasiones eslavas en los Balcanes.
728-843	Querella de las imágenes en el Imperio bizantino.
735	Los magiares se establecen entre el Dniéper y el Don.
738	Se encarga al monje Bonifacio que organice la cristianización de Germania.
s. VIII	Se funda el principado eslavo de la Gran Moravia.
787	El Concilio de Nicea II pone fin temporalmente a la iconoclasia.
h. 850	Se forman principados en Kíev y Nóvgorod bajo la influencia vikinga.
862	Cirilo y Metodio en Moravia.
900	Restablecimiento de la liturgia romana en Moravia.
919	Por la extinción de los reyes carolingios de Germania, ocupa el trono Enrique I, duque de Sajonia.
h. 925	Los magiares se establecen en Panonia.
955	Derrota de los magiares en el río Lech (Baviera).

966	Se bautizan el rey Harald «Diente Azul» y el duque polaco Mieszko.
972	El emperador Otón II contrae matrimonio con Teófano, hija del basileo de Constantinopla
988	El príncipe de Kíev se convierte al cristianismo bizantino.
1000	Esteban, rey de Hungría, impone la conversión de los magiares al cristianismo romano; en torno al año mil, los países escandinavos e Islandia se someten también a la influencia romana.
1077	El emperador Enrique IV se somete al papa (Canosa).
1102	Kálmán, rey de Hungría, incorpora Croacia a su corona.
1122	El Concordato de Worms pone fin a la querella de las investiduras, iniciada en 1076.
1137	Conrado III de Hohenstaufen es elegido para el trono de Germania.
1141-1150	*Scivias,* de Hildegarda de Bingen.
1152	Federico I Barbarroja, emperador.
h. 1170	*Rolandslied,* del Pfaffe Konrad.
h. 1210	*Tristán,* de Gottfried von Strassburg; *Parzival,* de Wolfram von Eschenbach.
1220	Federico II, emperador.
h. 1222	Los dominicos se establecen en Colonia.
h. 1230	Los tártaros devastan el sur de Rusia.
1241-1242	Los tártaros saquean Hungría hasta Buda.
1242	Alejandro Nevski derrota a los caballeros teutónicos.

1261	Termina el Imperio latino de Constantinopla.
h. 1280	*Carmina Burana* (Baviera).
h. 1300	La Hansa controla Escandinavia.
1307	Carlos I Roberto, Capeto, rey de Napóles, es elegido rey de Hungría.
1329	El papa Juan XXII condena las doctrinas del Maestro Eckhart.
1348	Se funda la Universidad de Praga.
1354	Los turcos pasan a Europa.
1355	Carlos IV, rey de Bohemia, nuevo emperador.
1364	Se crea la Universidad de Cracovia.
1370	Acercamiento entre Hungría y Polonia.
1380	Unión de Noruega y Dinamarca.
1387	Segismundo, hijo del emperador Carlos IV, es elegido rey de Hungría.
1410	Segismundo, emperador.
1414-1436	Guerras husitas.
1433	Consagración imperial de Segismundo.
1438	La corona imperial recae definitivamente sobre los Habsburgo.
1453	Los turcos toman Constantinopla.

Los francos y Francia

481-511	Clodoveo, rey de los francos.
687	Pipino de Héristal controla el norte de la Galia franca.
720	Fundación del monasterio de Saint-Gall.
732	Batalla de Poitiers.
751	Pipino, rey de los francos.

h. 800	Carlomagno y Harun al-Rasid se intercambian presentes.
h. 840	Se fundan escuelas irlandesas en los reinos francos.
843	Se divide el Imperio franco entre los tres hijos de Luis el Piadoso.
875	Coronación imperial de Carlos el Calvo.
885	Los normandos sitian París.
909	Se funda Cluny.
911	El caudillo vikingo Rollon crea el principado de Normandía.
987	Hugo Capeto, rey de los francos occidentales.
989	Asamblea de paz en Charroux.
999	Gerberto de Aurillac, papa.
1098	Se funda Cîteaux.
1142	*Diálogo entre un filósofo, un judío y un cristiano,* de Pedro Abelardo.
1152-1155	*Libro de las sentencias,* de Pedro Lombardo.
1153	Muere Bernardo de Claraval.
1160-1185	Obras de Chrétien de Troyes.
1202-1204	Felipe Augusto confisca los feudos franceses del rey de Inglaterra.
1208-1213	Cruzada albigense.
1214	Batalla de Bouvines.
1215	Estatutos de la Universidad de París.
1259	Por el Tratado de París, el rey inglés Enrique III Plantagenet renuncia a sus derechos en el reino de Francia, donde conserva sólo Aquitania.
1265-1272	*Suma teológica,* de Tomás de Aquino.
1270	Muere Luis IX ante Túnez, en la octava cruzada.

1270-1277	En París, condenas del averroísmo.
1275-1280	*Roman de la Rose,* de Jean de Meung, continuador de Guillermo de Lorris (h. 1234).
1302	El ejército de Felipe el Hermoso es derrotado por los flamencos.
1306	Se expulsa a los judíos de Francia.
1328	Ruptura dinástica: la corona francesa pasa de los Capeto a los Valois.
1337	Empieza la guerra de los Cien Años.
1356	El Príncipe Negro vence en la batalla de Poitiers.
1384	El duque de Borgoña, Felipe el Atrevido, hereda Flandes y el Artois.
1415	Batalla de Azincourt.
1429	Juana de Arco libera Orleans.
1436	Se libera París de la ocupación inglesa.

ÍNDICE ONOMÁSTICO